Teatro Engajado

Eric Bentley

ZAHAR
EDITORES

O TEATRO ENGAJADO

O teatro, assim como as outras formas de arte, sempre sentiu no próprio cerne de seu processo criador as fôrças poderosas que armam a polêmica do engajamento *versus* não-engajamento: as variações e oscilações dos autores em relação a êsse problema compõem as linhas fundamentais da história da dramaturgia no Ocidente. A intensidade de ambas posições é que vem aumentando, como a refletir as tensões subjacentes e a luta ideológica que perpassam ao longo do teatro moderno.

Eric Bentley, o crítico inglês mais proeminente dos nossos dias — particularmente a partir de seu livro *The Life of the Drama*, publicado por esta editôra sob o título *A Experiência Viva do Teatro* — reúne no presente livro uma seqüência vigorosa de ensaios tendo como tema o teatro engajado e o não-engajado, oferecendo ao leitor uma visão crítica clara, honesta e competente dessa tendência de natureza cultural e política, em seus aspectos favoráveis e desfavoráveis.

Os critérios de engajamento e de não-engajamento são examinados em profundidade, centrados na experiência *vivida* do teatro, e em função das conseqüências sociais que advêm da posição individual do artista. Deve-se assinalar, como núcleo essencial dessa posição — e que o autor mostra com extrema objetividade — que a polêmica em tôrno do teatro engajado é uma projeção do conceito de arte a que serve o artista, uma decorrência, não apenas vocacional, mas ainda e sobretudo de uma visão da vida e do mundo.

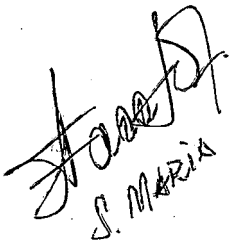
Os ensaios aqui reunidos colocam-se entre os mais lúcidos e elucidativos que a crítica teatral moderna pode oferecer, a experiência de tôda uma vida posta ao alcance do leitor por uma inteligência aguda e de específica sensibilidade para a grande arte teatral, o que torna esta obra um instrumento cultural indispensável ao conhecimento das realidades maiores que cercam o teatro contemporâneo.

Eric Bentley, que nasceu na Inglaterra em 1916, tem vários títulos universitários — Oxford, Yale — é autor de vasta obra e ainda rege a cadeira de Literatura Dramática na Universidade de Colúmbia.

ERIC BENTLEY

O TEATRO ENGAJADO

Tradução de
YAN MICHALSKI



ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

Título original:

THE THEATRE OF COMMITMENT
and other essays on drama in our society

Traduzido da primeira edição, publicada em 1967 por
ATHENEUM PRESS, de Nova York

Copyright © 1954, 1956, 1957, 1960, 1966, 1967 by Eric Bentley

capa de
ÉRICO

1969

Direitos para a língua portuguêsa adquiridos por
ZAHAR EDITORES
Rua México, 31 — Rio de Janeiro
que se reservam a propriedade desta tradução

Impresso no Brasil

ÍNDICE

Polêmica Interminável, apresentação de PAULO FRANCIS 9
Prefácio 15

I — *Será o Teatro uma Espécie Extinta?* 19

II — *O Teatro Norte-Americano [1944-1954]* 30

1. Sua Economia 30
2. Seus Críticos 34
3. As Encenações 36
4. A Literatura Dramática 40
5. Crítica dos Críticos 48

III — *Que é o Teatro?* 50

IV — *Ibsen, numa Visão Pessoal* 86

V — *Os Prós e Contras do Teatro Político* 100

Contras 100
Prós 114

VI — *Carta a um Candidato a Autor Teatral* 129

VII — *O Teatro Engajado* 150

Notas e Agradecimentos 179

Polêmica Interminável

A RELAÇÃO entre o teatro (outras artes também) e a política é um tema que não nos abandona, como aquelas visitas incapazes de se retirarem da casa alheia, apesar de silêncios "prenhes", pigarros e contemplação conspícua do relógio por parte do *host*. Todo pivete heterossexual, hoje em dia, mete menções a Ho Chi Minh ou Guevara em seus garranchos, imaginando-se, assim, entre os eleitos da "desalienação" e elegível para faturar junto às platéias cuja consciência social se sacia pela compra de duas entradas (uma para a patroa: um toque strindberguiano de guerra entre os sexos, pois ela, quase sempre, preferiria ter ficado em casa vendo novela de televisão) de um espetáculo "engajado". Stark Young disse (com outras palavras) que o ignorante avança intrèpidamente sôbre regiões do pensamento e da sensibilidade, onde o gênio tateia e luta por um passo certo. Muito bom.

A questão se agravou no nosso tempo com o ingresso em massa de ideólogos marxistas na crítica estética. Sempre achei que isso se devia à impiedade com que os fatos desmentiram receitas socialistas e revelaram a fraudulência de proposições estalinistas. Verifiquei, mais tarde, estar em boa companhia: Merleau-Ponty. Não há mistério nessa conclusão. Se o cavalheiro escreve sôbre a olimpíada revolucionária de Stalin está sujeito a ter de renegar-se abjetamente depois do próximo congresso do PCUS. Já sôbre Ibsen pode

dizer o que quiser, impunemente. Ibsen está morto. Não pode reagir.

Mas há um tema para debate, depois que removemos antolhos ideológicos, ou os invólucros da "alienação" e "desalienação" para o mercado de consumo? Tôda arte é política, a despeito de si própria, ainda que o artista descreva as relações individuais entre duas pessoas numa ilha deserta (entre Robinson Crusoe e Sexta-Feira um subversivo poderia criar profundas complicações. Molière, em *D. Juan*, fecha a maratona sexual do protagonista com ênfase na espoliação de que Leporello foi vítima). Os marxistas do tipo referido exigem da arte, porém, um embrião revolucionário, uma consciência da luta de classes, sem a qual ela seria supérflua ou inútil. Aristófanes ridicularizaria essas pretensões, como ridicularizou as de Sócrates. Ainda lemos Sócrates (ou Platão), mas, *politicamente*, Aristófanes ganhou a briga. Isso porque o comediógrafo expressou à perfeição o absurdo contraste entre aspirações e realidade humana, que permeia e terminou arruinando o idealismo grego em contato com os fatos.

Pode-se arriscar uma generalização histórica modesta: até o romantismo, a tragédia e o drama refletiam a ética das classes dirigentes, em seu estado *ideal*, enquanto os comediógrafos a satirizavam. Essa ética, naturalmente, continha todo o espectro de atitudes políticas. É possível ler Sófocles e Eurípides à luz da Guerra do Peloponeso, Sófocles representando Atenas já envôlta em seu destino trágico, mas ainda confiante em seus valôres, na sua capacidade de dar-lhes aplicação satisfatória para tôda a comunidade, enquanto Eurípides lembra "nossa gente", marca de maneira indelével a decadência daquilo em que Sófocles acreditava. Todavia, é a expressão poética dêsses autores, o gênio que revelaram em representar orgânicamente o seu tempo, como os homens o pensavam e o sentiam, depurando-o, refinando-o, aprofundando-o e sintetizando-o na forma teatral, que nos mantém lendo Sófocles e Eurípides.

Todos êsses temas Eric Bentley aborda em *O Teatro Engajado*. Não há certezas no livro. Bentley é uma pessoa séria. Variou de opinião de acôrdo com suas reações e conclusões diante de experiências diversas e, muitas vêzes, contraditórias (não é o que nos acontece na vida particular?).

Êle apresenta todos os argumentos a favor e contra o teatro engajado. Podemos escolhê-los, à nossa vontade, sob nossa razão. É uma obra onde não há receitas às quais o paciente (o teatro) é submetido para ver se *êle* funciona. Bentley dá-nos uma análise de Brecht e Weiss (entre outros) para *all seasons*. Mostra-nos as mil e uma utilidades que êsses talentos podem ter dentro do acervo da cultura humana, sem procurar restringi-los ao monopólio de qualquer tendência. Dá-nos, em resumo, uma riqueza crítica equivalente à riqueza dos originais.

Ninguém esgota assunto nenhum, mas aqui temos os principais instrumentos para proceder a uma análise crítica da relação entre teatro e política, se precisarmos dela. *O Teatro Engajado* é o companheiro inevitável de *Experiência Viva do Teatro*. Neste livro, Bentley levantou as origens e o desenvolvimento multiforme do que chamamos a expressão teatral, passando-a sob o prisma de disciplinas variadas, da Antropologia à Psicologia, à Sociologia. *O Teatro Engajado* (que contém alguns trabalhos anteriores à *Experiência Viva*) completa a obra anterior, estendendo-a à arena política, da qual, de uma forma ou de outra, hoje temos de participar, pois as feras já não respeitam sequer as arquibancadas. Se o nosso destino é ser devorados, o mínimo que podemos fazer, enquanto isso não acontece, é compreender o nosso destino, como as personagens do melhor teatro.

PAULO FRANCIS

A PETER

"Was mich nicht umbringt, macht mich stärker."
(Aquilo que não me mata, me fortalece.)

... estamos vivendo numa época de paixões sociais. A tragédia da nossa época reside no conflito entre o indivíduo e a coletividade, ou no conflito entre duas coletividades hostis dentro de um mesmo indivíduo.

LEON TROTSKY
Literatura e Revolução

Prefácio

EM 27 de fevereiro de 1945, *The New Masses* publicou uma crítica sôbre o meu primeiro livro; o próprio autor da crítica definiu-o como "amplamente negativo". Ao mesmo tempo, porém, afirmou que eu havia abordado "problemas graves que poucos críticos da nossa época tinham examinado"; e é interessante — para mim, pelo menos — especificar qual dêsses problemas êle considerou como "o problema moral básico" que eu teria levantado — ainda que, na opinião do crítico, eu não tivesse conseguido resolvê-lo:

> Parece-me que o Sr. Bentley está travando, nas páginas do seu livro, uma batalha particular consigo mesmo — uma batalha sem desfecho. Êle está atormentado por aquilo que se lhe afigura como um conflito entre as exigências do indivíduo e da coletividade.

A constatação era correta, mesmo se o objetivo original daquele meu livro não pretendia ser mais do que um exercício acadêmico; e parece-me que ao escrever estas linhas, 22 anos mais tarde, a batalha em questão permanece sem desfecho.

Os sete ensaios reunidos no presente volume foram escritos no decorrer de um período que abrange cêrca de onze anos; por conseguinte, o seu autor não se expressa sempre dentro de um diapasão coerente. Trata-se precisamente do

tipo de incoerência que o leitor poderia esperar, baseando-se na citada análise de *The New Masses*. Embora a linha de pensamento possa ter pretensões a ser coerentemente liberal, êsse liberalismo se inclina às vêzes na direção do pólo do individualismo, e outras vêzes na direção do pólo do coletivismo. Creio que seria até difícil responder a uma pergunta tão simples como: o autor dêste livro é ou não é um pró-comunista?

No entanto, acredito que além do liberalismo existe ainda outra constante nos pontos de vista por mim emitidos: sou [illegible]alista há trinta anos. Se a minha atitude em relação ao Partido Comunista tem sofrido modificações, estou certo de que isso não precisa ser encarado como um problema puramente *meu*. O próprio Partido Comunista tem sofrido modificações, e continua a sofrê-las. Não sendo eu membro dêsse partido, nem estando intimidado ou constrangido de qualquer outra maneira, proponho-me julgar cada uma de suas diretrizes segundo os seus respectivos méritos. Serei, portanto, um anticomunista sempre que isso significar que me reservo o direito de me opor ocasionalmente a determinadas medidas preconizadas por êste ou aquêle Partido Comunista; e não serei anticomunista sempre que a expressão "anticomunismo" quiser insinuar que tôdas as decisões de todos os Partidos Comunistas estejam fatalmente erradas, ou que "comunismo" seja sinônimo de tôdas as coisas más e, por conseguinte, o contrário de uma "liberdade" que engloba tôdas as coisas boas.

É curioso ver McGeorge Bundy comparecer diante das câmaras da televisão, armado de citações que lhe foram fornecidas pelos seus assistentes de pesquisa, para provar que Hans Morgenthau fêz, através dos anos, algumas previsões políticas que não se confirmaram. Não poderíamos dizer o mesmo de qualquer comentarista político que não fôsse excessivamente cauteloso e evasivo? De qualquer modo, Hans Morgenthau nunca pediu para ser aceito como um profeta. Nunca pediu, aliás, qualquer outra espécie de aceitação pessoal. Aquilo que os leitores possam pensar *dêle* lhe é indiferente. Êle apresenta fatos e argumentos que são ou não são, por si sós, convincentes; êle não espera que os aceitemos por causa da autoridade pessoal de quem os apresenta, e sim por causa da fôrça intrínseca dêsses próprios fatos e

argumentos. O mesmo raciocínio se aplica a Walter Lippmann. Aquilo que êle diz agora a respeito do Vietname não pode ser desmentido pela citação de suas opiniões passadas que nos possam parecer inaceitáveis. Não nos devemos preocupar com a sua ficha pessoal, e sim com os acontecimentos para os quais êle chama a nossa atenção.

Pensando nesses exemplos, não me preocupei em retocar a minha ficha pessoal. Não é que eu tenha, como Walt Whitman, orgulho das minhas contradições: êle tinha a desculpa de ser um gênio, e de qualquer modo escrevia poesia, e não críticas; mas parece-me que procurando dar uma impressão mais favorável de mim mesmo, eu estaria simplificando aquilo que, no caso, é o mais importante: o meu assunto. Se, por exemplo, eu procurasse retocar os ensaios mais antigos aqui reproduzidos, no sentido de torná-los coerentes com os mais recentes, eu estaria apenas insinuando que êstes últimos pretendem ser definitivos. Ora, também êstes trabalhos mais recentes não representam, do meu ponto de vista pessoal, senão etapas que marcam o caminho de uma vida; e se forem encarados, conforme desejo, de um ponto de vista *im*pessoal, deverão beneficiar-se naturalmente, na mente do leitor, do confronto com os trechos mais antigos. Pois se a verdade completa está, sem dúvida, acima do conjunto dêste livro, confio plenamente em que o conjunto dêste livro esteja acima de qualquer uma das suas partes integrantes, e mesmo daquelas que se encontram no momento particularmente perto do meu coração.

A nossa cultura, e muito especialmente a sua parte acadêmica, dá muito valor àquilo que resiste ao tempo, e tende a respeitar o crítico pelo dom que êle possa ter de transcender o momento em que escreve. Assim sendo, a simples incapacidade de alguém dar respostas às perguntas condicionadas pelo momento em que escreve chega a ser considerada como um importante mérito: homens impotentes podem sempre ser elogiados pela sua castidade. É claro que existem boas e más maneiras de se responder às perguntas que o momento atual coloca diante de nós, e deveríamos ser gratos aos escritores cujas respostas nos pareçam duradouras: Deus sabe que êsses escritores não são numerosos.

Resistir ao tempo não consta entre os objetivos dos ensaios aqui reproduzidos, e quanto aos riscos decorrentes dessa

atitude posso dizer que os assumi em pleno conhecimento de causa. É preferível errar junto com Lippmann e Morgenthau do que trilhar um caminho seguro ao lado do Sr. Fulano ou do Professor Beltrano. Que respeito mereceria um livro que enaltecesse o engajamento sem querer engajar-se?

E.B.

Primavera de 1967

I

Será o Teatro uma Espécie Extinta?

NINGUÉM nega que algo está errado. Alguns dizem que o problema reside na má organização do teatro, e outros respondem: em absoluto, o que há é apenas falta de boas peças. Ambos os lados têm sua boa dose de razão, e portanto vale a pena examinar mais a fundo alguns dos aspectos da questão.

Comecemos com as "boas peças". Costumamos preocupar-nos com duas categorias de mérito que nem sempre têm sido distinguidas com a devida clareza: talento e gênio. O gênio encontra-se, em grande parte, fora do terreno de uma discussão proveitosa, pois nada do que possamos dizer ou fazer contribuirá para produzi-lo. Êle surge espontâneamente, ou deixa de surgir. O que pode ser discutido é a maneira pela qual o acolhemos quando êle se apresenta. E a triste verdade é que o acolhemos sem o devido calor, e tarde demais. Saudamos o gênio quando não há mais riscos em fazê-lo, ou mesmo quando já se tornou pràticamente impossível deixar de o fazer. O grande exemplo na dramaturgia moderna é Bernard Shaw. Saudá-lo na década de 1890, quando êle era "perigoso", teria sido uma atitude audaciosa. Aceitá-lo depois de 1910, como os homens de teatro fizeram na sua maioria, equivalia a aceitar o que já estava aceito. Nessa época o público já havia aprendido a repelir os golpes desfechados por Shaw: os críticos o consideravam como um palhaço, os admiradores o consideravam como um clássico.

De qualquer ângulo que se quisesse abordar a questão, o fato é que êle já estava lançado.

Depois da morte de Shaw, quantos gênios continuam na arena? Os leitores, mesmo se não aceitarem os nomes que vou apontar, hão de concordar comigo que os gênios ainda vivos não são muitos. E, entre os poucos nomes que eu gostaria de enumerar, alguns não podem ser definidos exatamente como dramaturgos. Charles Chaplin e Eduardo De Fillippo, embora tenham assumido e executado admiràvelmente algumas das tarefas específicas que cabem ao dramaturgo, são verdadeiramente grandes pela sua dualidade de ator-autor, pela especial e talvez indissolúvel união que realizaram entre os conceitos de ator, personagem e autor. Ficamos portanto, ao que me parece, com apenas dois nomes: Bertolt Brecht e Sean O'Casey. Mas mesmo dois gênios é um número suficiente para fazer que modifiquemos a afirmação de que não há novas peças para serem encenadas. As peças existem. A questão é saber por que não as montamos. A resposta não pode ser encontrada ùnicamente nas convicções políticas dêsses autores, convicções essas que não são (para os propósitos desta demonstração) muito diferentes das de Shaw. A resposta pode ser encontrada, muito mais fàcilmente, no elemento Tempo: Brecht e O'Casey estão agora onde Shaw estava antes de 1910. Quando êles estiverem "ultrapassados", a Broadway anunciará que êles são "atuais".

É notório que o gênio costuma ser reconhecido tardiamente em tôdas as artes. Êsse fato não nos pode surpreender. Deveríamos preservar as nossas reações de surprêsa para o fato de ainda existir gênio ao alcance da vista. Se a história econômica é uma sucessão de altas e baixas, poderíamos ousar afirmar que a história da dramaturgia é apenas uma sucessão de baixas. Não se pede ao crítico de teatro que explique por que, num determinado momento, não há grandes autores. Um raciocínio empírico poderia, provàvelmente, levá-lo a afirmar que nunca existirá um grande autor dramático, da mesma forma que um raciocínio empírico levaria um moralista a afirmar que nunca existirá um santo. Não nos surpreendemos com a presença dos mercadores no templo; o que nos surpreende é a vista de Cristo armado de chicote. Ficamos admirados diante da existência de Shakespea-

re e Ibsen; a existência de Thomas Dekker e de Henry Arthur Jones não surpreende ninguém.

No entanto — ou melhor, por conseguinte — é principalmente com os Dekker e os Jones que teremos de nos preocupar. Se é que temos companheiros de todos os dias, êles são êsses companheiros; a sua presença não é apenas uma bênção ocasional, e sim uma necessidade absoluta: ela faz parte das exigências mínimas do teatro. Num mundo de mais de dois bilhões de habitantes, é correto pressupor que devam sempre existir milhares dêles. Isso significa que se temos razão em nos queixar da falta de peças, o que estamos fazendo no fundo é muito menos protestar contra o pequeno número de gênios existentes do que insinuar que o talento, embora exista, esteja sendo desviado para outras especialidades. Os Dekker e Jones existem, mas não estão escrevendo peças de taetro.

Tanto melhor para êles. É muito provável que o impulso artístico — e particularmente o impulso dramático — possa realizar-se melhor, hoje em dia, fora do terreno das artes. Existe o drama da ciência; e mesmo o drama da política não precisa forçosamente ser desprezível. Entre os nossos jovens, encontro o temperamento dramático, cujas características são a sensibilidade moral e a energia vital, nos estudantes de Química, Direito ou Medicina, mais do que naqueles que se destinam a trabalhar profissionalmente nas atividades artísticas. E os que sentem uma irresistível necessidade de expressão literária escrevem obras de ficção ou poesias; em ambos êsses gêneros êles podem trabalhar sem ser ameaçados por uma legião de imbecis, e num dêles podem até ganhar a vida. (Às vêzes chego a pensar que todo o talento que se manifesta hoje em dia na nossa poesia e na nossa ficção talvez seja talento dramático afugentado pela imbecilidade do teatro. É certo que se um Ernest Hemingway ou um Robert Penn Warren pudesse dedicar dez anos de vida à obra teatral, êles se revelariam esmagadoramente superiores mesmo aos melhores dos nossos dramaturgos.)

Tampouco seria correto afirmar que a televisão e o cinema atraem apenas os escritores menos talentosos. Já se foi o tempo — se é que jamais existiu — em que o filme médio era inferior à peça média. Pelo contrário, certas formas cênicas foram ultrapassadas e tornadas obsoletas pelo

cinema. Desde que *O Prisioneiro de Zenda* foi filmado, ninguém mais teria interêsse em vê-lo no teatro. Filmes como *O Tesouro de Sierra Madre* e *Matar ou Morrer* superam todos os esforços que o teatro possa desenvolver no sentido de apresentar uma estória de aventuras. E só consigo explicar o entusiasmo que a peça policial *Disque M para Matar* vem inspirando atualmente aos críticos teatrais pela suposição de que êles não costumam ir ao cinema.

Em resumo, assim como vem acontecendo com o público teatral, também o talento tem sido desviado da literatura dramática para a televisão, os filmes, a poesia, o romance, ou simplesmente para setores estranhos às artes; e em decorrência disso pode-se dizer — para forjar uma frase — que "não existe literatura teatral norte-americana". Fazem-nos falta não apenas os Shakespeare e os O'Casey, mas também os Dekker e os Jones. Nos Estados Unidos, a atividade de escrever para teatro não é ainda uma profissão.

Essa atividade só pode ser considerada como uma profissão quando dramaturgos de boa qualidade média têm a oportunidade de ver as suas obras produzidas por executantes que, por sua vez, sejam autênticos profissionais. O teatro norte-americano não oferece essa oportunidade aos seus dramaturgos. Uma peça não pode ser produzida na Broadway a não ser que os produtores achem que ela tem boas probabilidades de ficar um ano em cartaz. Peças que não passam de "meras promessas" são eliminadas; o teatro é um lugar onde as promessas não se cumprem. Assim sendo, embora haja no teatro margem para um dramaturgo "fazer sucesso", não há margem para êle começar a sua carreira, ou para desenvolver as suas qualidades potenciais.

Alguém disse: "Sem *Titus Andronicus,* não haveria *Hamlet.*" Muito bem; mas o que aconteceria se Shakespeare aparecesse hoje? Ou *Titus* nunca seria encenado; ou seria encenado e resultaria num fracasso, levando o bardo a dedicar-se à bebida, ao ensino ou à televisão; ou seria um sucesso, e o poeta passaria o resto de sua vida procurando desesperadamente escrever vinte outros *Titus.*

A profissão de autor teatral, conforme eu já disse, pressupõe a existência de uma profissão de ator. Ora, apesar da Actors' Equity Association, não existe tal profissão, existem

apenas algumas medidas que impedem os empregadores de fugir levando consigo os salários dos seus contratados. Uma definição adequada da profissão do ator teria de englobar a noção daquilo que os franceses compreendem por *métier* — um padrão de artesanato que um ator só pode alcançar ingressando num grupo e adquirindo experiência prática; da mesma forma que no caso dos autores, o que falta aqui é aprendizagem no início da carreira, e continuidade de trabalho a seguir. Ninguém saberá o que pode ser a arte do ator antes de ver uma equipe de intérpretes que tenha trabalhado em conjunto anos a fio.

Os atôres norte-americanos têm muito a aprender com os seus colegas de alguns outros países — principalmente da França, da Alemanha e da Rússia. (Meus conhecimentos a respeito do Oriente são insuficientes para me autorizar a incluir aqui algum dos países dessa área.) Quanto à dramaturgia, só conheço um país onde a situação seja, talvez, mais sadia do que nos Estados Unidos: a França. Parece-me que sòmente em Paris pode-se ter hoje em dia* a impressão de que escrever para teatro seja uma profissão. Uma peça intelectualizada tem a mesma possibilidade de ser encenada profissionalmente que entre nós um romance tem de ser publicado. Por conseguinte, existe uma larga faixa de dramaturgos que em Paris são considerados como corriqueiros e comerciais, mas que aqui são (ou seriam) incluídos na *vanguarda:* Achard, Anouilh, Obey, Salacrou, por exemplo. Existe, também, um intercâmbio com os setores da poesia e do romance, conforme demonstram os nomes de Cocteau, Mauriac, Montherlant e Sartre. Mesmo o mais "irrepresentável" dos poetas é representado: assisti a produções de *Le Soulier de Satin* e *Partage de Midi* em dois dos maiores teatros parisienses.

Na Inglaterra um poeta "impopular" como Claudel poderia ter peças de sua autoria transmitidas, em versão radiofônica, no Terceiro Programa da BBC; mas nunca alcançaria os palcos do West End, a não ser que se dispusesse,

---

* 1953-54. Na década dos 60, a Alemanha viria a assumir a liderança. Ver págs. 157 e seguintes. *Esta nota, como tôdas as outras marcadas com asteriscos, foi acrescentada em 1967; as notas marcadas com números foram redigidas ao mesmo tempo que os respectivos ensaios originais.*

como fêz T. S. Eliot em *The Cocktail Party* (*O Coquetel*), a alcançá-los submetendo-se às suas exigências específicas. Shakespeare continua consumindo as melhores energias do teatro inglês. As companhias londrinas montam Shakespeare e ignoram O'Casey, exatamente como produziam Shakespeare e ignoravam Shaw na década de 1890. A Itália, sempre tão pobre em matéria de literatura dramática quão rica em teatralidade, está descobrindo que a profissão de dramaturgo não pode ser criada por lei, nem mesmo com ajuda de subvenções. A Alemanha constitui uma prova palpável de que um sistema de teatro de repertório, por mais bem organizado e descentralizado que seja, não produz necessàriamente, pelo menos a curto prazo, os seus próprios autores dramáticos. É impressionante por quão pouco tempo os teatros alemães deixaram de funcionar. Foram fechados por Goebbels em 1944, quando foi proclamada a mobilização geral. A maior parte foi, de qualquer modo, destruída pelos bombardeios em 1945. Mas tão logo a guerra acabou, os atôres retornaram ao trabalho. Desde então, as antigas casas de espetáculos foram reerguidas, e muitas novas foram construídas. O fato de não terem surgido novos dramaturgos demonstra, porém, que houve um dano mais profundo do que aquêle ocasionado pelas bombas. Em alguma parte do corpo um nervo foi cortado.

Não conheço pessoalmente a União Soviética. Os filmes russos sugerem diretamente, e relatórios de testemunhas idôneas sugerem indiretamente, que os russos continuam possuindo a mais brilhante classe de atôres profissionais do mundo. O que sabemos a respeito dos seus autores teatrais é menos animador. Imagino que se adotássemos como critério o grau de organização, os dramaturgos russos teriam de ser designados como os mais "profissionais" do mundo. Mas se a organização deve servir de critério, só se pode tratar de uma organização concebida com certo objetivo: o de capacitar os escritores a se desenvolverem até atingirem o seu pleno potencial. Pelo dom de um teatro fabuloso e de um bom nível de vida, a União Soviética cobra um preço pesado, sob a forma de restrições de censura. E, se alguém alegar que também Shakespeare trabalhou debaixo de um regime de censura, só poderei responder que é fácil, a quem quiser, fazer uma comparação entre as censuras elisabetana e soviética,

tanto no que se refere aos regulamentos quanto à sua aplicação. Nesta comparação a rainha e até mesmo os magistrados puritanos, com os quais ela tinha muito pouco em comum, fariam bonita figura. É possível que alguns dos puritanos teriam sido tão rigorosos quanto Stalin, se lhes tivesse sido dada oportunidade para tanto; mas o fato — nada desprezível — é que tal oportunidade não lhes foi dada.

Na realidade, uma comparação entre essas duas épocas e êsses dois regimes não poderia ser feita, a não ser em decorrência do ângulo antiquado sob o qual continuamos a encarar a censura. Apontamos atos isolados da censura, o corte de uma palavra proibida, a interdição de um livro avulso. Mal nos damos conta de que a crescente eficiência da censura deu margem ao surgimento de uma nova mentalidade, tanto dos censores como das suas vítimas. Não me refiro sòmente aos aspectos mais macabros e drásticos da situação, mas também à prosaica insipidez dos intelectuais soviéticos. Ela se assemelha excessivamente à insipidez da burguesia contra a qual todos os movimentos esquerdistas da classe intelectual constituíam uma manifestação de revolta.

Recentemente, dois autores norte-americanos declararam em *The New York Times* que a dramaturgia do nosso país se acha ameaçada pela mentalidade totalitária, representada, no caso, pelo Senador anticomunista McCarthy. Um dos dois escritores, Arthur Miller, parecia achar que o autor teatral norte-americano não podia mais falar livremente; o outro — por estranho que pareça, James Thurber — insinuava que o autor teatral norte-americano não podia sequer respirar com suficiente liberdade para soltar-se e fazer graça.[1] Essas duas manifestações têm seu valor como advertências: mas o seu conteúdo me parece por enquanto discutível. É possível que a comédia, quer satírica ou não, necessite de uma liberdade

1 "A constante caça livre contra os escritores deprimiu sèriamente a literatura americana. Eliminou do teatro a exuberância e a alegria... Os autores poderão sair dos seus esconderijos e reiniciar serenamente o seu trabalho, se escutarem o velho e tranqüilizador barulho de um país que está rindo; mas se as intimações de Lillian Hellman e Clifford Odets significarem o início de um interminável inquérito contra a Broadway, então o teatro norte-americano não pode mais ser salvo, e morrerá na certa." — James Thurber em "Dark Suspicions", *The New York Times*, 27 de julho de 1952.

maior do que a atualmente existente na Rússia; mas não consigo entender — pensando em Aristófanes e Molière — por que ela necessitaria de uma liberdade maior do que a atualmente existente nos Estados Unidos, por mais severo que seja o juízo que possamos fazer dessa liberdade.[2] Em que sentido se pode dizer que os nossos autores perderam a sua liberdade de expressão? Suponho que seria difícil para um autor comunista encontrar alguém que queira financiar a produção de uma peça abertamente comunista, da mesma forma como seria difícil para um autor fascista encontrar, entre 1930 e 1945, alguém que se dispusesse a financiar a produção de uma peça abertamente fascista. Mesmo assim, a única peça comunista que tenha sido, ao que eu saiba, escrita no decorrer dos últimos anos teve uma modesta produção em Nova York e grandes produções nos países da Cortina de Ferro que, ao que se supõe, pagam direitos autorais. Será a atual reivindicação de liberdade de expressão uma reivindicação em defesa de quaisquer opiniões outras que as opiniões comunistas? Ou trata-se apenas de reclamar contra o fato de qualquer opinião não-ortodoxa ser apelidada de comunista? Nesse caso, o autor que foi injustamente acusado merece nossa simpatia e ajuda, da mesma forma que o ator ou o professor que foram injustamente acusados. Mas não consigo ver em que sentido a dramaturgia possa estar sofrendo.

De qualquer modo, um dramaturgo radical não pode pretender ter as duas coisas: ganhar a vida lançando acusações contra a sociedade estabelecida e depois, quando a sociedade resolve rebater algumas das acusações, insurgir-se contra essa sociedade que o priva dos meios de ganhar a vida. Houve épocas, na Broadway, em que sustentar pontos de vista audaciosos constituía uma atitude particularmente segura, e

---

2 Heine escreveu: "É certamente um êrro atribuir a esterilidade da comédia alemã à falta de ar livre; ou, se me permitirem a palavra frívola, à falta de liberdade política. A chamada liberdade política não é, em absoluto, necessária para que a comédia prospere. Basta citar Veneza onde, apesar das câmaras de chumbo e dos afogamentos secretos, Goldoni e Gozzi criavam as suas obras-primas; ou a Espanha onde, não obstante a degola promovida pelo absolutismo e não obstante a fogueira inquisitorial, surgiam as deliciosas peças de capa e espada." — *O Palco Francês*.

dali resultou uma enxurrada de virtude fácil. O único tipo de autor que não poderia então ter as suas peças encenadas teria sido o antiliberal. No que diz respeito ao problema racial, por exemplo, a Broadway tem a sua ortodoxia própria e rigorosa. Na realidade, o radical da Broadway tem sido um dos membros mais mimados da comunidade. Um radical que não foi mimado disse, quando uma peça de sua autoria foi rejeitada por um teatro: "Bem, afinal de contas não podemos esperar que êles paguem para ser liquidados"; mas os que têm sido mimados podem ser definidos como aquêles que esperam precisamente isso.

Devemos, de qualquer maneira, examinar um período bem mais longo do que aquêle ao qual Arthur Miller e James Thurber se estavam referindo. A impressão de "decadência" que possamos ter quando nos baseamos num período de cinco ou mesmo dez anos é anulada tão logo uma peça que nos agrade cruze o nosso caminho. Concordo que *The Male Animal* (*O Animal Macho*) é melhor do que as comédias que apareceram nas últimas temporadas, mas de uma hora para outra pode surgir uma (de autoria de Thurber, por exemplo) melhor do que *The Male Animal*. Fazendo um balanço do teatro norte-americano desde 1900, somos forçados a desejar peças melhores do que tôdas as que tenham surgido no decorrer dêsse período. Afinal de contas, até 1918 a literatura dramática norte-americana caracterizava-se pela sua quase debilidade mental. O progresso durante o decênio de 1920 foi tão acentuado que subiu — o que é natural — à cabeça de todo mundo. Considerou-se, então, que O'Neill havia superado Ibsen e merecia ser comparado, mais lògicamente, a Shakespeare e Ésquilo. Respeito alguns dos críticos que fizeram êsse tipo de raciocínio, e fiquei aliviado quando descobri, que uma vez desafiados, êles retiram os seus excessos laudatórios e nos dispensam, dêsse modo, da obrigação de refutá-los. Não houve um nôvo Período Elisabetano, não houve sequer um nôvo Shaw, Checov ou Strindberg; mas surgiu Provincetown, o Theatre Guild, o Group Theatre, o Mercury, o Federal Theatre. E houve, pelo menos, alguns dramaturgos, mesmo se não podia surgir, assim de repente, a profissão de dramaturgo. Houve teatros que possuíam a idéia de continuidade.

Se é que uma profissão de ator há de surgir um dia, é desta semente que ela surgirá.

E agora? As circunstâncias continuam desfavoráveis aos dramaturgos. O custo da produção em Nova York está-se tornando cada vez mais elevado, e a submissão do público à opinião dos oito críticos diários cada vez mais abjeta. O Govêrno de Eisenhower dificilmente conseguirá estabelecer o Federal Theatre, que mesmo um Congresso no qual o Partido Democrata tinha maioria deixou desaparecer. Fui informado de que o American National Theatre and Academy (ANTA) está interessado em descentralizar o teatro e acabar com o monopólio de Nova York. Saber se os seus dirigentes têm uma idéia de como isso pode ser feito e, admitindo que a têm, saber se podem realmente colocá-la em prática, é outro problema. De qualquer modo, é provável que valha a pena apoiar o ANTA; como não sabemos qual é a medida a ser tomada, precisamos sem falta experimentar tôdas as possibilidades. Todo e qualquer esfôrço no sentido de um teatro profissional, de um teatro com noção de continuidade, precisa ser auxiliado.

Poderão nossos esforços alcançar um resultado satisfatório? Os fatos não parecem indicar isso, nem posso dizer que tenho (e tampouco as outras pessoas têm, ao que parece) um plano geral e convincente para dominar êsses fatos. Consolo-me, porém, pensando que a literatura dramática — a dos autores de talento, e ainda mais a dos gênios — não surgiu no passado graças a uma receita, e o seu aparecimento nunca pôde ser previsto. As profissões de dramaturgo e de ator, quando o jovem Shakespeare se iniciava na carreira teatral, só contavam pouco mais de uma geração de existência. A história do teatro pode correr célere, principalmente quando um trabalho preparatório foi realizado; a atividade levada a efeito no teatro norte-americano entre 1900 e 1950 pode, sem dúvida, ser encarada como um trabalho preparatório. Por outro lado, se o teatro tivesse vida frágil, já estaria morto. Trata-se de uma arte capaz de manter sob poderoso domínio um grande número de pessoas, entre as quais me incluo. E se alguém alegar que estou procurando agora forjar uma conclusão otimista, perguntarei: que *posso* pensar? Ninguém esperaria de um pterodáctilo da decadência que fôsse discorrer em têrmos de Biologia retrospectiva.

A sua tarefa seria apenas a de morrer; e quem pensa que não vai morrer nunca poderá morrer com dignidade maior do que os outros mortais.

(1953-1954)

PÓS-ESCRITO, 1967

O penúltimo parágrafo dêste ensaio parece particularmente ultrapassado pelo tempo. Muitos esforços têm sido feitos, de 1953 em diante, no sentido de descentralizar o teatro norte-americano, e houve importantes realizações em São Francisco, Dallas, Minneapolis, Washington e em outras cidades. No dia em que leio as provas dêste livro, ou seja 26 de julho de 1967, *The New York Times* informa:

> Los Angeles, 25 de julho. — O primeiro teatro profissional permanente totalmente subvencionado pelas autoridades federais dos Estados Unidos foi fundado ontem nesta cidade. O valor do financiamento elevou-se a quase um milhão de dólares...

Seria, porém, prematuro afirmar que uma situação completamente nova já se definiu, ou que as minhas generalizações de 1953 merecem ser agora reconsideradas de uma maneira radical. Em Nova York, os preços da produção são agora mais altos, mesmo levando-se em consideração o aumento geral do custo de vida. Durante a temporada de 1966-67, o número de críticos diários foi reduzido a três; resta ver se isso fará alguma diferença.

II

O Teatro Norte-Americano [1944-1954]

1. *Sua Economia*

A PRODUÇÃO de uma peça na Broadway custa aproximadamente entre 40 e 150 mil dólares. Em 1939, a produção de *Life With Father* (*Nossa Vida com Papai*) custou 23 mil dólares; em 1948, a de *Life With Mother* (*Nossa Vida com Mamãe*) consumiu 85 mil dólares: *Mamãe* custou três vêzes e meia mais do que *Papai*. Diferenças ainda mais acentuadas poderiam ser citadas. Antes da guerra, um conhecido texto de Saroyan foi encenado com um gasto de cinco mil dólares. Para encenar em 1953 um não menos conhecido texto de Tennessee Williams, o produtor teve de despender 115 mil dólares.[1] Vinte e três vêzes mais para Tennessee Williams em 1953 do que para Saroyan em 1948. Um estatístico mais eficiente do que eu teria de ser convocado para calcular qual foi o aumento médio desde 1939. Coloquemos êste aumento num ponto qualquer da escala, entre três vêzes e meia e 23 vêzes, e teremos uma percentagem que poucos ramos de negócios seriam capazes de suportar.

---

1 Êstes exemplos são extremos. *My Heart's in the Highlands* (*Meu Coração Está nas Montanhas*), de Saroyan, foi montado para representações especiais em *matinées;* e poucas produções de teatro declamado custam em 1953 tanto quanto a de *Camino Real*. Por outro lado, os musicais são muito mais caros: o custo de produção de *Kismet* elevou-se a 400 mil dólares. Outros dados importantes relacionados com o assunto dêste capítulo podem ser encontrados em dois artigos de John Houseman publicados em *Harper's*, "No Business Like Show Business", setembro de 1949; e "The Critics in the Aisle Seats", outubro de 1951.

Êsses dados numéricos contribuem para explicar a situação da arte dramática melhor do que quaisquer observações possíveis sôbre a dramaturgia. Porém, em vez de discutir regulamentos sindicais, a "situação dos bens imóveis", a concorrência do cinema e da televisão, apontarei simplesmente a principal condição que todos êsses fatôres impõem ao teatro: a de que nenhuma peça possa ser encenada a não ser que um pequeno grupo de homens prósperos aposte na sua longa carreira. Com efeito, um espetáculo precisa ser levado vários meses, diante de casas lotadas, para que os investidores possam pelo menos recuperar o seu dinheiro.

Que tipo de peça representa o investimento mais seguro? Ninguém sabe ao certo, e êste talvez seja o aspecto mais positivo da situação: é fácil imaginar como seria terrível se soubéssemos, com tôda a certeza, que boas peças vão sempre fracassar! Mas, embora ninguém possa afirmar que tem certeza de coisa alguma, e embora muitos sucessos sejam inteiramente inesperados, há sem dúvida na Broadway um preconceito generalizado contra certos tipos de peças e a favor de outros. Um texto suscetível de ser definido, num sentido qualquer, como intelectualizado é considerado como um mau investimento. Em compensação, nem sempre um texto de baixo teor intelectual é considerado como um bom investimento. Outros critérios entram aqui em ação. Por exemplo, todos os que costumam ter opiniões formadas a respeito de espetáculos parecem concordar que a peça *The Fifth Season* (*A Quinta Estação*), recentemente encenada na Broadway, é execrável. Entretanto, ela fêz sucesso; e o seu sucesso fôra previsto por pessoas que costumam ter opiniões formadas não a respeito de espetáculos, e sim a respeito da indústria do vestuário, de môças bonitas e de Menasha Skulnik. A tarefa do produtor não consiste em julgar peças, mas em "conhecer as perspectivas" — ou seja, numa linguagem mais leiga, em saber quais critérios têm importância em relação ao sucesso. Mais exatamente, esta *deveria* ser a tarefa do produtor, se tal tarefa fôsse possível. Mas já que ela se tem revelado impossível, o que vemos na prática é apenas preconceito contra as chamadas obras intelectualizadas, e mero processo de adivinhação em relação ao resto. Um produtor me disse certa vez: "Ah, se fôsse fácil distinguir boa porcaria da má porcaria!" Não precisamos ter muita pena dêste pro-

dutor, pois todos nós temos, afinal de contas, os nossos problemas; mas muitos de nós não se conformam com o preconceito contra as chamadas peças intelectuais; isso nos ofende. Temos um preconceito contra êsse preconceito.

Simplifiquei, talvez, a posição do produtor-especulador ao insinuar que êle aposta diretamente na reação do público. Na realidade êle não se preocupa com a opinião de Fulano, Sicrano ou Beltrano, e sim com a de Brooks Atkinson e Walter Kerr: "Que dirão os críticos?" Após a estréia, o produtor costuma oferecer ao elenco uma lúgubre ceia que se prolonga até de madrugada, quando o texto das oito críticas lhe é transmitido por telefone. Se êle produziu uma peça séria, e os críticos não gostaram, êle está liquidado. Se alguns dos críticos gostaram, êle está igualmente liquidado. Mas se todos os oito adotaram um tom de unânime exaltação, êle pode estar certo de que o espetáculo fará sucesso.

Muita gente continua recriminando os críticos por êsse estado de coisas; mas os críticos respondem com razão que essas recriminações são injustas: não é culpa dêles se o público presta tanta atenção ao que êles escrevem. E não é verdade que êles sejam pessoas excepcionalmente dogmáticas. Muito pelo contrário, seria mais lógico queixar-se de que alguns agem quase como quem pede desculpas por tomar a liberdade de ter uma opinião. Êles reconhecem a sua ignorância com tamanho alarde que o seu lema parece ser: "Graças, Senhor, pela humildade que me destes!"

Por que o público nova-iorquino dispensa agora mais atenção aos críticos diários do que costumava fazer antigamente? Será que o preço mais elevado dos ingressos tornou o espectador mais precavido? Mas, então, será que uma dependência cega da opinião de oito repórteres pode ser definida como uma atitude precavida? Ou êsse comportamento não é senão um sintoma de um fenômeno bem mais grave? Um sinal de uma abjeta confiança nos sábios, que nos aproximaria do ano de 1984 imaginado por George Orwell?

The Fifth Season fêz sucesso sem o apoio dos críticos, como aliás acontece não raro com comédias musicais ou outras realizações de teatro digestivo. O paradoxo da posição dos críticos é que êles controlam completamente o setor dos textos sérios, que êles nem sequer pretendem compreender, enquanto ninguém se preocupa muito com o que êles possam

dizer sôbre espetáculos mais leves, gênero no qual êles se sentem bem à vontade. Lá onde lhes sobra competência, falta-lhes poder, e *vice versa*.

Eu não queria afastar-me do assunto da situação econômica sem reconhecer que existem exceções à regra de que nenhuma peça pode ser representada se um pequeno grupo de homens prósperos não se dispuser a apostar na sua longa carreira. Existe um teatro não comercial, que tem três grandes fontes de receita, fora das bilheterias: beneficência particular, órgãos da comunidade local (ou beneficência coletiva), e os Legislativos estaduais. Em outras palavras: existem produtores dispostos a montar certos espetáculos, com pouca ou nenhuma possibilidade de lucro, simplesmente porque gostam dêsses espetáculos; existem companhias municipais, tais como as de Cleveland, Pasadena e Dallas; e existem os elencos das grandes universidades estaduais mantidos com o dinheiro dos contribuintes. Estas são as formas norte-americanas de teatro subvencionado. (Mesmo o Federal Theatre de 1936-39 não era um teatro estatal na concepção européia, e sim uma versão desorientada e superamericana de um programa de assistência pública.)

Os teatros não-comerciais merecem todo o encorajamento que lhes possamos dar, exceto o da lisonja. O fato de desejarmos que êles recebam verbas cada vez maiores não nos autoriza a perder de vista as suas limitações atuais. Digamos que êles são, na maioria das vêzes, cópias provinciais da Broadway, mais do que alternativas da Broadway. Seria ilusório dar-lhes, no conjunto, o nome de Teatro Tributário: as suas correntes não deságuam num rio maior do que êles. Êles constituem, pelo contrário, o Teatro Parasita, que suga de Nova York o pequeno sôpro de vida que possui.

Um caso extremo e, por conseguinte, especial é o do chamado teatro de verão, que consegue ser muito mais tolhido do que a própria Broadway. Em Nova York, o nome de um ator não basta, em geral, para atrair o público; nas estações de veraneio, êste é o único fator que importa. Em Nova York, um "nome de bilheteria" tem de ser habitualmente — é verdade que nem sempre — um bom intérprete; num teatro de verão, qualquer canastrão de Hollywood dará conta do recado. A fórmula é: um astro de cinema (mesmo se aposentado há vinte anos), mais um velho elenco qual-

quer, mais um velho diretor qualquer, mais um antigo texto de sucesso qualquer.

Portanto, uma peça nova que não seja muito fácil nem muito estúpida, e que obedeça a padrões diferentes dos que definem uma dúzia de êxitos consagrados, talvez não encontre facilidades para ser montada na Broadway; mas é provável que seja ainda mais difícil conseguir encená-la em qualquer outro lugar do país. Uma das conseqüências dessa situação é que muitas peças dignas de ser vistas são representadas em Nova York e depois disso nunca são enviadas em excursão. As mais recentes obras de Arthur Miller e Tennessee Williams podem servir de exemplo.

Naturalmente, trata-se também de saber como as peças vêm sendo montadas. Mas, antes de contar aquilo que tenho visto, eu gostaria de definir o meu ângulo de visão.

2. *Seus Críticos*

Existem os críticos diários e existem os críticos semanais. Muitos dos críticos diários são também críticos semanais, pois acrescentam um artigo dominical às suas colunas publicadas diàriamente durante a semana. Mas em princípio os conceitos da crítica diária e semanal diferem bastante. O crítico diário é um repórter que fixa, imediatamente após a estréia, as reações de um espectador "comum". Êste é um trabalho muito difícil, da mesma forma que qualquer trabalho de reportagem é difícil, quer se trate de um jôgo de futebol ou de um acidente de trânsito; êle exige um dom de observação privilegiado e uma pena mais fluente do que a maioria de nós possui. O crítico semanal* tem o privilégio de dispor de mais tempo não só para escrever, mas também para preparar a sua tarefa em casa. E a finalidade do seu trabalho é diferente. Na maioria dos casos, sua revista o encarrega de uma tarefa dupla: êle deve julgar o espetáculo como um perito em espetáculos (e não como um espectador médio), e deve entreter os leitores com os seus pensamentos sôbre e em tôrno do assunto. Considerando que o destino de um espetáculo em Nova York já foi decidido antes que

* Talvez seja útil lembrar que em 1954, quando êste ensaio foi redigido, eu trabalhava como crítico semanal de *The New Republic*.

as revistas semanais chegassem às bancas, a crítica semanal não exerce um efeito imediato. Êsse fato é recebido pelo crítico semanal com uma sensação mista de agrado e desprazer: é um alívio saber que não estamos expondo ninguém ao desemprêgo quando *malhamos* uma realização; por outro lado, é deprimente sentir que aquilo que escrevemos não tem importância prática. Às vêzes tenho a sensação de que as minhas críticas estão sendo jogadas num poço sem fundo, que elas constituem contribuições para uma discussão que nunca chega a se realizar.

Mesmo se estou convencido de que escrevo para o leitor é difícil conhecer a sua identidade. O crítico semanal tem de satisfazer os nova-iorquinos que já viram o espetáculo, ou que o verão ainda; mas é também lido por muita gente fora de Nova York que nunca o verá. *The New Republic* vende 90% de sua tiragem fora de Manhattan. Mas, por outro lado, uma parte importante da platéia da Broadway é composta de habitantes de outras cidades. Assim, não tenho nenhuma noção da proporção dos meus eventuais leitores que efetivamente assistem aos espetáculos. Confesso que essa idéia de dois tipos distintos de leitores me parece bastante perturbadora. Pretendo dirigir cada um dos meus artigos tanto às pessoas que estão *por dentro* das coisas do teatro como aos leigos que estão *por fora*: mas há indícios de que os primeiros costumam encontrar nos meus trabalhos uma quantidade excessiva de informações já conhecidas, enquanto os leigos têm a tendência de achá-los herméticos e cheios de alusões subentendidas. Talvez eu tivesse abandonado a profissão, sem a esperança de chegar a um meio-têrmo satisfatório, se não tivesse em mente o exemplo de Stark Young, que exerceu essa profssão com tanto brilho durante mais de vinte anos. A sua fórmula era simples: êle escrevia aquilo que merecia o seu próprio interêsse, e deixava que os leitores se arranjassem como bem entendessem.

The New Republic tem uma tradição em matéria de crítica teatral. Meus dois[2] antecessores no cargo — Stark Young e Harold Clurman — distinguiam-se da maioria dos

[2] A rigor, três; e o terceiro, Irwin Shaw, tinha também uma ampla experiência prática do teatro; mas êle exerceu o cargo de crítico de *The New Republic* durante apenas alguns meses.

seus confrades por estarem menos ligados ao jornalismo do que ao teatro: ambos haviam trabalhado do outro lado da ribalta. As relações pessoais com os atôres decorrentes dêsse interêsse pelo teatro colocam diante do crítico problemas de tato para os quais não existe solução satisfatória. Êle não pode ser, ao mesmo tempo, tão sincero quanto deveria, tão cauteloso quanto deveria, tão impiedoso quanto deveria, tão caridoso quanto deveria. Êle está sempre dobrando a espinha ou para frente ou para trás. Êle sabe demais. Por outro lado, são raríssimas as pessoas que tenham aprendido muita coisa sôbre a arte de representar ou de dirigir ficando sentadas nas poltronas da platéia, depois de encerrado o período dos ensaios. Pode-se aprender essas artes trabalhando como dramaturgo, ator, diretor ou cenógrafo, mas não exercendo o ofício de espectador ou de crítico.

Qualquer que seja a opinião que se possa ter acêrca da inteligência geral dos críticos teatrais, é impossível deixar de observar que — com exceção de um Young ou de um Clurman — êles sabem muito menos sôbre interpretação e direção do que sôbre literatura. E esta é mais uma característica engraçada dessa singular classe de homens. Êles sabem algo sôbre literatura, apesar de serem antiliterários; são pró-teatrais, mas entendem pouco de interpretação. E é por isso, como já aludi, que uma apresentação medíocre de um texto medíocre é freqüentemente saudada como uma magnífica apresentação de um mau texto. Um ator canastrão que arruína uma peça não costuma ser identificado. É muito provável que êle até receba elogios. A ruína costuma cair nas costas do autor.

Esta crítica dos críticos leva ao próximo tópico:

3. *As Encenações*

Em nenhum outro setor do teatro o problema das despesas é tão decisivo quanto na cenografia. Os Estados Unidos gastam muito em cenografia, e não recebem muito pelo seu dinheiro. Os preços são tão elevados que muitas das melhores idéias têm de ser abandonadas por serem demasiadamente dispendiosas. Êste é o fato principal a ser levado em consideração, se quisermos fazer qualquer comparação com os teatros da Alemanha ou da Rússia. Os produtores sus-

piram, aliviados, quando ouvem dizer que uma peça pode ser feita num cenário único. Assim, o que vemos são cenários estereotipados. O principal estereótipo antiquado é a clássica sala de visitas com as indefectíveis prateleiras de livros que nunca foram lidos, o sofá de um lado, a poltrona do outro, a escada para o andar de cima, um piano, e naturalmente o telefone. O principal estereótipo moderno é a combinação de interior e exterior (*Death of a Salesman, Rose Tattoo, Streetcar — A Morte do Caixeiro Viajante, A Rosa Tatuada, Um Bonde Chamado Desejo*), tendo como variante a varanda e arredores (*All My Sons, Picnic — Todos Eram Meus Filhos, Piquenique*). Temos tido, nessas duas categorias, algumas lindas composições cenográficas, mas as possibilidades de variação são limitadas; e também as alternativas oferecidas às soluções-padrão em moda parecem reproduzir-se em tôrno de determinados protótipos. Por exemplo, temos a montagem vistosa e enfeitada, popularesca nas comédias musicais, mais rebuscada nas óperas; há certa inteligência, inventividade e certo gôsto adocicado nessas soluções — mas nenhum estilo se cristaliza a partir delas. Temos, naturalmente, o cenário shakespeariano, com plataformas e cortinas. O sistema tem suas vantagens, mas elas não são tantas quanto chegamos a supor em certa época. A mesma observação se aplica a uma solução mais recente, o teatro de arena.

Vendo os projetos de um Christian Bérard em Paris, de um Teo Otto em Zurique, de um Caspar Neher em Salisburgo, identificamos uma noção de estilo mais coerente e uma característica moderna mais realizada do que mesmo os nossos profissionais mais brilhantes são capazes de nos oferecer. Não proporcionamos aos nossos especialistas uma gama suficiente de experiências práticas, nem podêres suficientemente amplos; por causa disso, êles se acham presos entre a comédia musical, com suas extensões de enfeites antiquados, e o cenário único com a sua inevitável varanda e as suas inevitáveis prateleiras de livros. Temos excelentes artesãos, mas êles trabalham num regime de restrições artísticas e técnicas que os impede de alcançar a sua plena capacidade. Se quisermos indagar por que, tropeçaremos de nôvo nos fatôres econômicos.[3]

[3] Além do elemento humano, há outros recursos que deixamos de explorar convenientemente. Não me sinto em condições de expor a teoria

Não tentarei, nesta breve resenha, abordar os problemas da direção: a arte de representar é mais importante. Aliás, a direção consiste, hoje em dia, menos em montar espetáculos gigantescos, em movimentar multidões ou em fazer malabarismos com elementos de cenografia, do que em trabalhar os atôres. Como não temos um teatro nacional, nem uma rêde de teatros de repertório, proporcionamos aos nossos jovens intérpretes uma dose inteiramente insuficiente tanto de variedade como de continuidade no trabalho. É verdade que certas medidas foram tomadas para remediar essa situação. A criação do Group Theatre, na década dos 30, foi uma dessas medidas. Seguiu-se, no decênio de 1940, a criação do Actors' Studio. Essas organizações formaram uma nova geração de atôres, e provocaram o surgimento de um nôvo tipo de ator norte-americano. A maneira mais simples de explicar ao leigo o que é essa nova maneira de representar é dizer-lhe que êle a viu em *A Morte do Caixeiro Viajante* e em *Um Bonde Chamado Desejo*. Trata-se de uma reação deliberadamente americana à representação declamada que importamos da Inglaterra. Ela se inspira na excitação nervosa da vida americana — seja essa excitação saudável ou não — e a transmite. As maneiras de atuar mais antiquadas parecem, em comparação, afetadas, lentas, ôcas e declamatórias. Senti êsse contraste com particular nitidez quando assisti a *Tea and Sympathy* (*Chá e Simpatia*) na direção do fundador do Actors' Studio, Elia Kazan, vinte e quatro horas após ter visto uma encenação de Margaret Webster, *The Strong Are Lonely* (*Os Fortes São Solitários*). Era como se eu me encontrasse de repente num trem rápido, depois de ter passado algum tempo bocejando na sala de espera da estação. Por outro lado, ao comentar espetáculos interpretados pelos membros do Actors' Studio, tive várias vêzes a oportunidade de apontar a pequena gama interpretativa da nova maneira de representar; é quase como se ela se limitasse a retratar personagens violentos e neurastênicos.

---

e a prática do trabalho feito por George C. Izenour em Yale, mas é evidente que as suas pesquisas tornaram obsoletos os quadros de luz — e, conseqüentemente, uma considerável parte das técnicas do palco — de todos os nossos teatros.

Dois outros gêneros da arte de representar são competentemente cultivados nos Estados Unidos. Em primeiro lugar, a interpretação da comédia musical, que inclui canto e, em certos casos, dança. Em segundo lugar, temos a interpretação da comédia ligeira. O espectador leigo dificilmente faz uma distinção entre êsses dois gêneros de representação, mas na realidade a diferença é considerável. A técnica da comédia musical começa, na minha opinião, com a canção: não tanto com a música em si, nem com o canto, mas com a arte de interpretar uma canção, transmitindo-a ao público por meio de canto e de mistura de canto e fala, com momentos intercalados de fala e pantomima. As atitudes corporais e os gestos — ou seja, tôda a arte de transmitir uma canção — acabam por se projetar mesmo sôbre as partes não-cantadas da comédia musical; quando vemos um ator de comédia musical trabalhando num espetáculo de teatro declamado, temos freqüentemente a impressão de que a qualquer momento êle vai pôr-se a cantar. Seu comportamento saltitante, os pulinhos que êle dá de um pé para o outro, sua maneira de levantar os braços saudando a platéia, ou de estender o punho como se fôsse dar um sôco — todos êsses recursos provêm da mímica de um cantor. Dali para a comédia ligeira — de um Alfred Drake em *Kismet* a um Elliott Nugent em *The Male Animal*, por exemplo — a distância é grande. A comédia ligeira tem íntimos vínculos com gêneros menos sutis (como o musical), mas empenha-se em ocultá-los. Há uma prodigiosa simulação de uma grave realidade. A vitalidade de um desempenho de comédia ligeira depende do grau de tensão entre a aparente realidade e a loucura oculta. O clímax cômico é atingido sempre quando alegres e desenfreados diabinhos da extravagância invadem uma situação até então cheia de compostura. Qualquer cena de bebedeira pode, quase infalìvelmente, servir de exemplo; e, em certo sentido, tôdas as comédias ligeiras podem ser encaradas como comédias de bebedeira.

Drama familiar, comédia musical, comédia ligeira — êstes são os gêneros para os quais os atôres americanos se acham preparados. Mas há outras coisas no teatro. Quando queremos montar Shakespeare, ou Wilde, ou Shaw, ou Eliot, sentimo-nos em dificuldade. Chamamos, então, atôres inglêses e — na medida em que o Sindicato dos Atôres os auto-

rize a trabalhar — uma solução de emergência é encontrada. A longo prazo, os atôres americanos terão de receber uma formação que lhes permita abordar também êsses outros gêneros. Shakespeare é, muito particularmente, um autor que cada país precisa estudar e interpretar para seu uso próprio. O Shakespeare americano poderia até vir a ser melhor do que o britânico; em todo caso seria muito diferente.

4. *A Literatura Dramática*

Muitos dos textos mais aproveitáveis dos últimos dez anos pertenceram aos gêneros menos sérios — comédia musical e comédia ligeira. O texto de um musical raramente impressiona por si só; o espectador vai assistir a um musical interessado em tudo menos nas palavras; e no entanto, por trás da música e da dança, o texto pode estar desempenhando eficientemente a sua tarefa.

A comédia ligeira tende a ter suas palavras espirituosas espirituosamente espaçadas e arrumadas. Se nos perguntarem qual é a melhor peça norte-americana, talvez não tenhamos ainda a temeridade de responder: *The Male Animal* ou *Born Yesterday* (*Nascida Ontem*); mas essas peças são melhores do que muitas que gozam de uma reputação bem mais elevada; e se alguém quiser passar uma noite agradável, não há dúvida de que a comédia ligeira poderá, hoje em dia, proporcioná-la muito mais fàcilmente do que o chamado teatro sério. Para citar um exemplo, um dos programas mais aborrecidos da temporada de 1953-54 foi um grave tratado cênico sôbre as Nações Unidas intitulado *The Prescott Proposals* (*As Propostas Prescott*). Um dos mais estimulantes foi uma brincadeira sôbre um artista de estórias em quadrinhos, intitulada *King of Hearts* (*Rei de Copas*).

Mesmo peças menos bem sucedidas escritas no tom mais leve têm muitas vêzes algo de notável. Todos concordaram que *Men of Distinction* (*Homens Notáveis*) foi um dos péssimos textos da temporada de 1952-53; no entanto, a peça continha um elemento excelente. Na realidade, ela tinha um mérito de características tão provocantes que não sòmente as deficiências do texto, mas também as suas qualidades, acabaram conspirando contra o sucesso da produção. O mérito a que me refiro era um irreverente humor satírico que

em momento algum se deixava diluir pelo sentimentalismo. Como não havia na peça nenhum personagem simpático pelo qual se pudesse torcer, o espectador não conseguia desligar-se dos personagens que não eram simpáticos. O que tornava as coisas ainda mais graves era que êsses personagens pareciam simpáticos. Um dêles era um indivíduo formado em Harvard, tão bem apessoado e fascinante quanto o são os representantes de Harvard na Broadway, Brooks Atkinson e John Mason Brown. Mas êste era um intrigante. (Afirmei no início que o destino que os críticos dão a cada peça é imprevisível; *Men of Distinction* foi uma exceção.)

Falando, agora, em peças de pretensões mais sérias, não sei quais foram as melhores dos últimos dez anos. *The Iceman Cometh* (*O Geleiro Chega*) seria um candidato, *The Autumn Garden* (*O Jardim de Outono*) outro, *The Country Girl* (*A Môça do Campo*) um terceiro, mas todos êsses textos constituem uma espécie de pós-escrito a um tipo de comunicação que fêz suas provas na década anterior. Prefiro selecionar, para efeito de discussão, peças que pertençam de modo mais exclusivo ao período que estou examinando. É claro que por trás delas existem tradições — duas, muito especialmente: a tradição do drama social e a da "peça de ambiente" psicológica.

Segundo a opinião geral, os dramas sociais mais interessantes dêsse período são *Death of a Salesman* (*A Morte do Caixeiro Viajante*) e *The Crucible* (*As Feiticeiras de Salém*). A versão de *Darkness at Noon* (*Escuridão ao Meio-Dia*), de autoria de Sidney Kingsley, apresenta o mesmo nível de habilidade artesanal, seu conteúdo se encontra mais perto do centro do conflito social, e o seu depoimento é muito mais claro; mas por mais fascinante que sejam as suas partes integrantes, a peça, no seu conjunto, não é inteiramente satisfatória. Uma das razões para isso é que o depoimento que a peça faz é não sòmente claro, mas também óbvio, e não se coloca, desafiador, um pouco à frente da opinião pública, mas se arrasta, cansativo, atrás dela. Vale a pena pagar cinco dólares para ouvir dizer que o comunismo é desagradável e imoral?*

* Friso, mais uma vez, que êste ensaio foi escrito em 1953-54, quando o comunismo era monolítico e stalinista.

Algumas pessoas talvez achem que sim. Nesse caso, tomarei a liberdade de dizer-lhes que não deveriam achá-lo. Não devemos ir ao teatro com o fito de enchermos ainda mais o já cheíssimo balão da consciência que temos da nossa própria retidão, através de uma denúncia ritual da vilania de um vilão já conhecido como tal. O teatro deve ser menos sério do que isso — ou então mais sério. Êle deve ser o lugar da inocente frivolidade — ou então da responsabilidade moral. Há uma guerra sem fim a ser travada no nosso teatro contra os frívolos que não são inocentes, e contra os moralistas sem moral.

Mas não foram muitas as pessoas que fizeram questão de ver *Darkness at Noon*.

Elas viram, porém, as peças de Arthur Miller. Por quê? Como podem as peças de Arthur Miller ser mais interessantes se, como eu já disse, elas não são superiores do ponto de vista artesanal, são menos claras no conteúdo, e estão mais afastadas do núcleo da luta social?

O problema do comunismo está, hoje em dia, no centro das preocupações. Kingsley escreveu sua peça para dizer isso; e, se a peça resultou um tanto sem graça, é que a verdade que ela propõe nos parece óbvia. E o que tem Arthur Miller a dizer a respeito do comunismo? Êle não o menciona; mas a palavra — pronunciada ou não — estará, muito provàvelmente, no âmago de qualquer discussão sôbre Arthur Miller. Qual será o fato mais importante: o de que Miller não menciona o comunismo ou o de que não se pode discutir Miller sem mencionar o comunismo?

Suponhamos que alguém pergunte, num grupo de intelectuais liberais, se *Todos Eram Meus Filhos* e *A Morte do Caixeiro Viajante* apresentam uma análise marxista da sociedade norte-americana, ou se *As Feiticeiras de Salém* quer dizer que os comunistas norte-americanos não deveriam ser submetidos a inquéritos? Alguns responderão sim, outros não; a discussão se tornará algo acalorada e impaciente; e um grupo dotado de grande potência vocal vai ficar chocado por essas perguntas terem sequer sido colocadas. Ouviremos a afirmação de que Mr. Miller pode ter esta ou aquela posição, mas que decididamente não é correto dizer que êle a tem. Em outras palavras, encontraremos certas ambigüida-

des e constataremos que elas despertam uma forte ressonância emocional nos nossos semelhantes.

Qual é a natureza dessa ressonância? Qual a explicação dêsse pesado investimento de emoção nas peças de Miller, por parte daqueles que não desejam fazer perguntas? Consideremos *As Feiticeiras de Salém*. Nessa peça Arthur Miller se queixa de que o acusador é sempre tido como santo, e o acusado como culpado. Pensamos o mccarthismo; e voltamos a pensar nêle quando descobrimos que a estória de Miller trata de uma caça às feiticeiras. O que há de singular no tratamento que Miller dispensa ao mccarthismo? Uma coisa, antes de mais nada: o fato de que para o crime de que os McCarthy do século XVII acusavam as pessoas, Miller escolheu um crime impossível de se cometer: a prática da magia. Se para os mccarthistas (de ambas as épocas) um acusado é quase automàticamente culpado, para Miller êle é quase automàticamente inocente. Se alguém indagasse que fantasia seria capaz de exprimir à perfeição o sentimento de inocência de um comunista em face do mccarthismo, não poderia encontrar melhor resposta do que: a estória imaginada por Arthur Miller. Miller deixou de atingir a essência da nossa situação política e, conseqüentemente, deixou de construir uma situação dramática tão interessante quanto poderia ser. Mas atingiu em cheio uma aspiração fantasiosa que, compreensìvelmente, tem um apêlo mais forte do que qualquer outra coisa; e, ao fazê-lo, apaziguou a má consciência de uma geração.

Da mesma forma que o bom liberal não deve, supostamente, mencionar o comunismo quando discute sôbre Mr. Miller em geral, êle não deve mencionar nem o comunismo nem o mccarthismo quando discute sôbre *As Feiticeiras de Salém* em particular. A montagem da peça foi precedida de uma briga entre Miller e Elia Kazan. Na sua qualidade de ex-comunista, Kazan foi intimado a depor e citou os nomes de alguns dos seus antigos companheiros; na última cena da peça, Miller apresenta um homem cuja dignidade reside na sua recusa de falar sob a pressão dos investigadores. Mas descobri que não devemos estabelecer nenhuma relação entre essa cena e o incidente Kazan, quando procurei publicar alguns comentários sôbre o assunto numa revista liberal. Disseram-me que a peça era sôbre o século XVII. Deduzi que,

embora eu pudesse ter criticado a atitude de Kazan, não deveria criticar a de Miller.

Não me interessa — dentro do contexto desta discussão — que Arthur Miller possa estar errado. O que estou sustentando é que êle é ambíguo, ambíguo de uma maneira que equivaleria a uma trapaça, se fôsse voluntária. Suponho que, como todos nós, êle não pretende ludibriar deliberadamente os outros, mas invariàvelmente se ludibria a si mesmo. O que dá a êsse fato uma importância pública é que tantos dos nossos concidadãos querem compartilhar essa ação de Miller de se ludibriar a si mesmo. Vou exemplificar: o produto que Miller tem no seu estoque é a indignação: êle escreve com agressividade.[4] Mas qual é o alvo das suas agressões? E será que êle realmente agride êsse alvo? "Êle ataca o estilo de vida norte-americano", dizem alguns. "Que nada" — respondem outros — "êle até demonstra possuir grande simpatia pelo nosso estilo de vida." Miller primeiro nos ameaça com um sôco, e depois desfecha o sôco. Na primeira fase, sentimos a audácia da ameaça; a seguir, a violência do golpe nos é poupada. Não será essa ambigüidade uma característica típica da grande facção do movimento liberal que se deixou intimidar pelo comunismo? Essa gente admira a audácia do comunismo, muito especialmente porque não a compartilha. Êles admiram a destemida sinceridade mais do que qualquer outra virtude; mas, quando há motivos concretos para se temer a sinceridade, êles a temem,[5] e optam por um silêncio livre de mêdo. *As Feiticeiras de Salém* é uma peça feita para pessoas em cuja opinião a ação de se recorrer ao princípio constitucional de não depor contra si mesmo merece ser recompensada não sòmente com a insígnia branca da pureza, mas também com a insígnia vermelha da coragem.

---

4 "A ousadia é fundamental. Sua natureza é incompatível com uma excessiva preocupação com moderação, respeitabilidade, e até mesmo correção e responsabilidade." — Arthur Miller em "Many Writers: Few Plays", publicado em *The New York Times* de 10 de agôsto de 1952.

5 "Mas também nós temos o nosso ambiente de pavor, uma linha partidária aceita consciente ou inconscientemente, um consagrado conjunto de disposições de espírito e atitudes, divididas em próprias e impróprias. Se essa situação não tem outras conseqüências, tem pelo menos uma, indiscutível: devido a ela, ter ousadia tornou-se uma coisa perigosa, e até impraticável." — Arthur Miller, *ibid.*

Outro hábito das mentes quase liberais tem consistido em dizer que Fulano não é comunista, abstendo-se, porém, de demonstrar qualquer espanto, ou até surprêsa, quando os fatos revelam que na realidade Fulano é, ou já foi, comunista. É claro que êle nunca foi comunista; mas mesmo se fôsse...? Essa ambigüidade foi exprimida com bastante impacto na peça *The Children's Hour* (*Calúnia*), de Lillian Hellman, que foi remontada durante a temporada de 1952-53 com modificações propositadamente concebidas para insinuar a relação do texto com o assunto do mccarthismo. Em têrmos políticos, a peça pode ser interpretada como segue: uma pessoa que foi acusada de ser comunista fica indignada: "Que absurdo! Nunca ouvi falar em comunismo, isto aqui é uma caça às feiticeiras, aquêle que me acusa é um psicopata." Quem ouve êsses protestos não pode deixar de acreditar, e seu coração fica dilacerado de pena. Então, a mesma pessoa acusada diz: "Bem, talvez eu tenha no bôlso a carteira do partido, quem sabe foram tôdas aquelas iscas vermelhas que me jogaram nos braços do comunismo, ou então, afinal de contas, ser comunista não é tão ruim como vocês estão pensando. O nosso sistema social é horrível — espero que vocês concordem *com isso*. Vou matar-me dentro de um minuto. A minha morte fará que vocês fiquem tremendamente impressionados. Não deixem, por favor, de ficar suficientemente indignados com êste caso."

As Feiticeiras de Salém e *Calúnia* representam um tipo de liberalismo que tem sido perigoso e que agora se tornou obsoleto. *Darkness at Noon* é mais defensável do ponto de vista político, e até moral; mas não consegue impressionar-nos profundamente, por motivos que tentei analisar anteriormente. Se êstes são os nossos melhores textos de teatro social, fico pensando o que o futuro estará reservando a êsse gênero. Será que teremos algum dia um drama social que tenha a pureza e a fôrça de *The Power of Darkness* (*O Poder das Trevas*) ou de *Ralé*?[6]

---

6 Alguns espetáculos da temporada de 1953-54 — *End as a Man* (*Morrer como um Homem*) e *The Caine Mutiny* (*O Grande Motim*) — parecem sugerir que o Nôvo Conservadorismo possa entrar em moda no teatro, sob a proteção do lema "respeitem a autoridade". Ambos êsses espetáculos tinham fôrça; mas não se tratava, pròpriamente, da fôrça da sua mensagem; e ambas as peças são tão impuras e equívocas quanto qualquer realização dos liberais.

Talvez as fôrças criadoras do teatro americano não se estejam mais dedicando à arte política. O setor das "peças de ambiente" é com certeza mais bem representado do que o drama social. Refiro-me à escola de dramaturgos — a única digna dêsse nome — liderada por Tennessee Williams, e à qual pertencem também Carson McCullers, William Inge e Jane Bowles. Num recente livro intitulado *Playwright at Work* (*Dramaturgo em Ação*), John van Druten aclamou essa escola como a verdadeira nova dramaturgia, que estaria conquistando gloriosamente o lugar da dramaturgia antiga; para fazê-lo, van Druten usou têrmos semelhantes aos que William Archer empregara, há meio século, para aclamar a escola de Ibsen. Pessoalmente, tenho as minhas dúvidas.

A fraqueza moral da dramaturgia social reside no desprêzo e na indiferença que ela dedica ao indivíduo. O idealismo liberal do tipo que descrevi tem as suas raízes no mêdo, e até no ódio, do indivíduo. A nova dramaturgia psicológica — a escola de Tennessee Williams — é, ao mesmo tempo, igual e diametralmente oposta. Ela tem suas raízes no mêdo dos outros, da sociedade, do mundo, e na preocupação com o indivíduo. Mas a meu ver uma arte que não tem as suas raízes na totalidade do ser humano, mas apenas num dos seus aspectos, corre o risco de nunca vir a ser arte de verdade, permanecendo no terreno de uma fantasia neurótica ou quase neurótica. O protótipo de fantasia política seria, talvez, uma pessoa imaginar um discurso que estaria pronunciando diante de um Congresso ou diante de uma assembléia do partido dos seus sonhos. O protótipo de fantasia não-política seria uma pessoa imaginar uma confissão que estaria fazendo ao psicanalista. Será que as atitudes que vemos encarnadas nas fantasias dramáticas dêsses dois tipos são mais propícias à boa literatura dramática do que a uma boa maneira de viver a vida real?

Qualquer que seja a resposta a essa pergunta, podemos sem dúvida discordar dos pontos de vista formais e estruturais adotados nas obras recentes e abertamente defendidos pelos seus admiradores; John van Druten resume perfeitamente êsses pontos de vista quando diz que gostaria de uma peça que fôsse feita só de atmosfera, sem nenhum enrêdo; e acrescenta que encontrou inspiração e orientação nesse sentido em textos como *The Member of the Wedding*, *The Glass Menagerie* (*À Margem da Vida*) e *O Cerejal*.

Longe de mim a idéia de atacar qualquer uma dessas três peças: uma delas é uma obra-prima, e tôdas elas podem proporcionar um bom programa teatral. Mas nenhuma delas me parece ser tão misteriosamente desprovida de estrutura quanto van Druten pretende afirmar. Talvez a palavra enrêdo seja o nome que êle dá a uma estrutura que acha mal feita ou, pelo menos, excessivamente ousada? Ou então êle aprecia a economia de meios e a coragem com a qual um autor pode deslocar para o segundo plano acontecimentos importantes e atraentes? Checov era capaz de relegar um duelo mortal para os bastidores, colocando ao mesmo tempo no centro do palco um personagem lendo jornal ou assobiando uma melodia. Carson McCullers mata a pequena prima entre duas cenas de *Member of the Wedding*. Isso não quer dizer que Checov e a Sra. McCullers não constroem um enrêdo, embora van Druten reconheça que *Member of the Wedding* oferece margem a críticas, pois sua ação é demasiadamente frágil; o que quer dizer que a peça tem um enrêdo, embora êste não seja muito desenvolvido — ou, quem sabe, talvez até não seja muito bom. Sòmente a beleza das falas, a contribuição da música, o ambiente romântico da iluminação e a personalidade de duas ótimas atrizes conseguiram fazer que a peça enchesse agradàvelmente um programa completo. Trata-se de uma pequenina estória ampliada através de um passe de mágica teatral.

Não conheço *Piquenique* no estado em que o autor o deixou, mas sòmente na sua versão final dirigida por Joshua Logan. É evidente que William Inge contribuiu com admiráveis esboços de personagens, retratos de grupos, côr local, anedotas... Quem terá a coragem de dizer que foi preciso recorrer à espetaculosidade característica de um diretor especializado em comédia musical para dar a *Piquenique* a dimensão de uma realização teatral completa?

In the Summer House (*Na Casa de Verão*), de Jane Bowles, colocava um problema semelhante, mas que foi resolvido de maneira diferente. Segundo dizem, o *succès d'estime* que a peça alcançou em Nova York se devia, em grande parte, ao desempenho de Judith Anderson, que os críticos definiram como magistral. Magistral ou não, o desempenho tinha pouco a ver com o personagem tal como Jane Bowles o havia concebido. No entanto — e é aí que estou querendo

chegar — não sei se a peça se teria agüentado sòzinha. Ela precisava de uma base de apoio feita de um material mais sólido — e ninguém duvida que Judith Anderson seja capaz de fornecer justamente êsse tipo de material.

Não me interessa provar que qualquer uma dessas peças é fraca, mas que cada uma delas poderia ser melhor do que é, se o autor não tivesse seguido a moda do momento e não tivesse julgado que poderia chegar a um resultado positivo sem a ajuda de recursos do tipo tradicional. Não quero dizer que um mau autor possa um dia se tornar bom simplesmente abandonando uma atitude e adotando outra; mas quero dizer que noções erradas podem criar obstáculos a um bom escritor. (Suponho que os autores que merecem o nosso interêsse podem, pelo menos até certo ponto, ser considerados como bons.) Tampouco pretendo dizer que o livro de van Druten está exercendo uma influência nociva. Seria mais correto dizer que êsse livro sintetiza uma noção de dramaturgia que muitos dos homens de teatro mais sofisticados já haviam adotado, e se deixa influenciar por ela.

Ora, essa noção é em grande parte errada. As peças de Checov têm uma estrutura de aço, só que ela está dissimulada, como as vigas de um edifício moderno. Tennessee Williams, para citar outro exemplo, não é nenhum modêlo de falta de enrêdo. Em matéria de elementos componentes de um enrêdo, a moda pode ter sofrido modificações desde a época de William Archer, mas *Um Bonde Chamado Desejo* tem uma estória forte e direta, arrumada em tôrno de princípios que seriam familiares a qualquer geração anterior. O que é essa peça senão a versão americana de *Senhorita Júlia*? Mesmo *À Margem da Vida* tem algo que eu definiria como um enrêdo. Em outras palavras, não me parece que as peças qe John van Druten admira tenham sido construídas de acôrdo com a teoria que êle expõe; muito pelo contrário, parece-me que essas peças possuem méritos precisamente na medida em que contradizem essa teoria.

5. *Crítica dos Críticos*

Após ter constatado onde os nossos dramaturgos, a meu ver, estão errados, eu gostaria de concluir constatando onde a nossa crítica — incluindo, naturalmente, a minha — possa

estar errada. Eu estaria errado, por exemplo, se imaginasse que o autor precisa de mim para que eu lhe diga o que deve fazer. A crítica teatral não é um disfarçado e prolongado curso de dramaturgia. Se um sujeito sabe escrever peças, não precisa de um crítico para guiar a sua mão; e, se não sabe, não precisa de um crítico para cavar a sua sepultura.

O crítico é sòmente um juiz. Um juiz não ajuda ninguém a cometer o crime, nem tampouco a se abster de cometê-lo. Sua sentença — tardia demais para influenciar diretamente os atos em questão — tem um valor (se é que o tem) não para o réu, mas para a sociedade que está em liberdade. Insinuei, anteriormente, que o crítico teatral não deve ser modesto a ponto de afirmar que êle é "o homem da rua". (Aliás, entre a sua poltrona na platéia e a sua cadeira na redação êle só conhece o interior de um táxi.) Insisto, agora, em que êle não deve, tampouco, pleitear para si o direito de influenciar os autores. Se, excepcionalmente, êle chega a exercer êsse tipo de influência, e se ela é salutar tanto melhor; êle está realizando um trabalho acima e além da sua obrigação. Mas o que êle faz de modo regular e imperativo se limita a contribuir para criar o clima de opinião dentro do qual os autores vivem.

Essa é uma tarefa que tem sua grandeza. O ar cultural torna-se freqüentemente opressivo; e isso se dá não quando a crítica é aguda e exigente, mas quando ela deixa de existir. Certo escritor, magoado pelo poder dos críticos, conseguiu ser nomeado Ministro da Propaganda e promulgou uma lei abolindo a crítica e substituindo-a por *Kunstbetrachtung*, isto é, uma mistura de reportagem e panegírico. Seu nome era Goebbels. Na Rússia, a análise crítica é dispensada, por ser considerada formalística. Um escritor é elogiado como indivíduo servil ou passado sob silêncio como sabotador.

Embora a influência direta da crítica teatral seja reduzida, seus efeitos indiretos podem ser consideráveis. Bernard Shaw consignou o reverso dessa verdade, falando no "funesto privilégio de estar isento de uma crítica vigilante e implacável". Existe, naturalmente, um reverso dêsse reverso: o direito de criticar impõe o dever da vigilância e da implacabilidade.

(1953-54)

III

Que é o Teatro?

ESCREVER críticas de teatro é pior do que pisar em ovos: é pisar em corpos vivos e fazê-los sangrar. Os comentários do crítico podem ser muito menos rudes do que os que são ouvidos em qualquer coquetel oferecido em Nova York. Mas, enquanto os freqüentadores dos coquetéis cometem apenas o pecado venial de esfaquear os seus semelhantes pelas costas, e ainda por cima as suas vítimas nunca saberão quem empunhava a faca, o crítico comete o imperdoável crime de desfechar o golpe bem entre os dois olhos, e de assumir a responsabilidade em público. Suas vítimas sabem a quem devem odiar, e recebem, cara a cara, efusivas manifestações de simpatia daqueles que, por trás das suas costas, concordam plenamente com o crítico. Às vêzes tenho a sensação de que o exercício da crítica teatral é a arte de fazer inimigos e de não influenciar pessoas.

Não obstante, continuo trabalhando como crítico da única maneira que conheço. Não posso dizer nada àqueles que consideram essa maneira como inteiramente inútil ou errada; mas eu gostaria de protestar contra aquêles que protestam contra mim, por julgarem que costumo ser desnecessàriamente rude e despótico; que me escrevem cartas perguntando se não me acontece nunca pensar que posso estar enganado; e que procuram colocar-se sob a minha guarda moral, indagando o que quero, afinal de contas, fazer: animar as pessoas ou desanimá-las, ajudar o teatro ou impe-

di-lo de funcionar. Protesto contra êles, pois o fato de que o crítico possa estar errado (do mesmo modo, aliás, como o crítico dos críticos) não constitui motivo para êle, coitado, que pensa estar certo, deixar de expressar as suas convicções com tôda a clareza possível; ou mesmo para êle se abster, ao fazê-lo, de recorrer a todos os meios de persuasão, que incluem todo e qualquer tipo de agressão civilizada, desde uma suave ironia até o ataque mais veemente.

Compreende-se que em momentos de raiva e de sentimentos feridos, qualquer um de nós possa apelar ao céu e ao Govêrno pedindo que a crítica seja abolida imediatamente e para sempre. É claro que cada um de nós, e falando estritamente em seu próprio nome, não quer ser criticado, mas quer, isso sim, ser elogiado. "Para mim, os elogios; para os outros dois bilhões de mortais, a crítica." Esta fórmula não é particularmente prática, e assim o egoísta, contrariado, aceita a contragosto admitir que os outros dois bilhões também sejam elogiados. Goebbels, um artista frustrado, conseguiu substituir a crítica alemã pelos louvores generalizados, de uma maneira notável. E nos Estados Unidos existe uma corrente de antiintelectualismo que poderá, se não a vigiarmos direito, transformar-se numa enxurrada irresistível. Por isso, lamento quando homens de boa vontade gastam suas energias pedindo aos críticos que não critiquem; essas energias poderiam ser empregadas muito mais ùtilmente para pedir à sociedade livre que cerre fileiras em tôrno dos seus críticos, para fazer frente ao totalitarismo e ao fenômeno psicológico que David Riesman denominou "a geração dirigida pelos outros".[1]

[1] "...um personagem social cujo conformismo é assegurado pela sua tendência a ter os seus sentidos voltados para as expectativas e as preferências dos outros." "O que é comum a todos os sêres *dirigidos pelos outros* é que êles vêem nos seus contemporâneos a fonte de tôdas as ordens de comportamento para o indivíduo." "Enquanto todos os homens desejam e precisam que algumas pessoas, durante algum tempo, gostem dêles, os modernos tipos *dirigidos pelos outros* fizeram disso a sua principal fonte inspiradora de comportamento e a sua principal área de sensibilidade." "...o tipo *dirigido pelos outros*, embora ficando sempre de ôlho nos seus vizinhos, pretende igualar-se a êles menos nos detalhes externos do que na essência da sua experiência interior." — *The Lonely Crowd: a Study of the Changing American Character*, de David Riesman.

A mesma observação se aplica ao problema do desestímulo. Também eu, como qualquer outra pessoa, sinto-me desanimado, às vêzes de maneira muito penosa, quando o meu trabalho recebe críticas desfavoráveis. Creio, portanto, que levo as críticas a sério. Ora, se não existissem críticos sérios, o elogio dos chamados críticos não poderia ser levado a sério e, por conseguinte, não poderia estimular ninguém. Quando tôdas as peças são elogiadas, uma crítica favorável não quer dizer estritamente nada; certas críticas são encorajadoras justamente porque outras não o são. Os artistas criticados aprendem a aceitar a rudeza ao mesmo tempo que os comentários mais lisonjeiros; e a minha experiência nesse campo me autoriza a dizer que na minha opinião a grande maioria dos artistas já fêz essa aprendizagem. Os que não conseguem *engolir* as críticas não são, em geral, aquêles que precisam desesperadamente receber um mínimo de reconhecimento pelo seu trabalho, e sim aquêles que têm sido mimados por elogios exagerados. A nossa cultura se excede na venda de qualquer produto. As reputações nunca são simplesmente brilhantes, são excessivamente cheias de ar, como um balão. Espetar alfinêtes nos balões é um dos principais trabalhos do crítico.

Acreditamos na liberdade de discussão, mas será que acreditamos na própria discussão? No teatro, o fenômeno da discussão é quase inédito, pois não podemos descrever como tal nem a algazarra dos profisionais da publicidade, nem a pretensiosa tagarelice através da qual certos homens de teatro procuram apresentar a sua próxima encenação como uma segunda vinda de Nosso Senhor. Ora, crítica quer dizer discussão, antes de querer dizer elogio ou condenação.

Alguns afirmam, às vêzes, que estou tão apaixonado pelo teatro francês e alemão que qualquer obra inglêsa ou norte-americana me desagrada automàticamente. Mas acontece que a unidade que os países apresentam na sua vida teatral não é maior do que aquela que caracteriza, digamos, os seus estabelecimentos militares. Certas cidades alemãs e uma cidade francesa têm tradições teatrais que não são igualadas em muitos outros lugares do mundo, e com certeza não em Londres, nem em Nova York. Deveríamos ser capazes de reconhecer essa verdade sem pensar em cometer suicídio, ou sequer em emigrar.

Vejamos essa questão de crítica como debate. Quando uma nova peça de um Mauriac ou de um Sartre é montada em Paris, ela é discutida. Os católicos apresentam o ponto de vista católico, os comunistas apresentam o ponto de vista comunista, cada escola de pensamento apresenta as suas respectivas credenciais. Já em Nova York, gostamos "de manter a religião fora da discussão": um crítico católico ficaria envergonhado se alguém descobrisse que êle costuma ir à igreja. Gostamos também de "manter a política fora da discussão"; por conseguinte, existe na Broadway uma única ortodoxia política — um liberalismo tão vago e sem substância que tanto um comunista como um republicano podem sentir-se à vontade dentro dêle; e, então, vamos assistir a peças políticas para fazermos descobertas sensacionais: descobrimos que gostamos dos negros, que não gostamos dos anti-semitas, que desejamos que o nosso país ganhe a guerra e seja amável com os nativos.

Temos nossas peças polêmicas, mas nem sequer os seus autores esperam que elas suscitem alguma polêmica: êles só se sentem ultrajados quando alguém acha que as suas obras não são a própria quinta-essência da nobreza e boas intenções. *As Feiticeiras de Salém*, uma das peças mais polêmicas da década, despertou muito pouca polêmica. Não me lembro de um só jornalista nova-iorquino que tivesse criado caso com Anthur Miller, a não ser um editorialista de *Post*. E quando Herman Wouk apareceu na Broadway navegando no seu *Caine*, com uma carga política muito explosiva a bordo, um colunista chamado Arthur Schlesinger, também de *Post*, tocou no assunto. Mas nos dois casos o crítico teatral de *Post* manteve os seus dedos fora da política e fora da discussão.

Durante a atual temporada (1955-56) tivemos, em *The Lark* (*O Canto da Cotovia*), de Jean Anouilh, uma apresentação do julgamento de Joana d'Arc bastante atrevido no seu enfoque anticatólico para motivar qualquer não-católico de espírito aberto e leal a se unir aos católicos, se não no protesto, pelo menos na discussão. Mas, embora o bispo católico de Worcester tivesse percebido o problema, a maioria do público católico aceitou a peça; aparentemente, êsse público tornou-se profano a ponto de não mais saber identificar o inimigo quando o vê na sua frente. Da mesma forma

que muitos outros setores da população, êle não está em condições de discutir os problemas. E os problemas não foram discutidos, a não ser nos claustros de *Commonweal* e *The New Republic*.

"Não costumamos discuti-lo" — eis uma frase que os pais costumavam empregar a respeito do sexo. Agora que o sexo vem sendo mais discutido do que qualquer outro problema, talvez devamos esperar que vários outros assuntos sejam relegados ao silêncio. Será o teatro um dêles? Será a dramaturgia transformada numa atividade que costuma ser exercida atrás de portas trancadas a sete chaves, e que não deve, de preferência, ser mencionada? Na realidade, isso não seria pior do que a situação atual, na qual a discussão se limita aos *aah* e *ooh* de aprovação rotineira, e aos muxoxos de desaprovação rotineira. A mais elevada tarefa que a crítica teatral possa assumir em nosso país e em nosso tempo consistirá em tentar substituir ruídos animais por uma discussão racional.

Mas antes que isso possa ser feito, precisamos examinar os nossos preconceitos. Se tantas das minhas críticas, como também de outras pessoas, referem-se ao fato de determinados artistas não terem atingido o alvo, é evidente que temos refletido sôbre o que seria êsse alvo. Na realidade, crítica destrutiva só se justifica como decorrência do amor pelo alvo não-atingido, da mesma forma que os elogios têm a sua justificativa no amor pelo alvo atingido. Mesmo se o nosso objetivo reside apenas em criticar o crítico, precisamos saber qual é o alvo do seu amor, e, mais precisamente, o que êsse objeto tem *de especial* para justificar tal amor.

Na parte restante dêste ensaio vou especificar, com a riqueza de detalhes que o espaço me permitir, quais são os elementos do teatro que me inspiram respeito, admiração e amor. É possível que essa confissão traga outros benefícios adicionais. Assim, por exemplo, já que não podemos acabar com os preconceitos de um crítico, é bom que os leitores sejam capazes de ver em que êles consistem. Apesar de alguns dos meus julgamentos poderem parecer, à luz dessa confissão, mais implausíveis do que nunca, espero que outros dos meus julgamentos comecem a adquirir certa plausibilidade; e que aquilo que parecia desnecessàriamente severo e despótico se torne, pelo menos em parte, justificado pelos

pensamentos, sentimentos e atitudes existentes por trás das minhas palavras.

Qual é a essência do teatro, qual o interêsse que êle pode apresentar para nós? Qual é o coração da matéria? Sabemos que muitos se deixaram envolver pelo fascínio do teatro — mas que é, exatamente, êsse fascínio? Muitos fizeram mais do que se deixar envolver pelo fascínio: após despertarem do transe, dedicaram tôda uma vida de insano labor a essa singular instituição. Muitos sofreram, por sua causa, dias de amarga miséria, e de humilhação ainda mais amarga — pois o que o teatro oferece de pior do que as constantes dificuldades econômicas são os não menos constantes golpes contra o amor-próprio de cada um dos seus súditos. Qual é essa arte que cobra um preço tão elevado? Muitos escreveram sôbre ela, proclamando entusiàsticamente os seus próprios pontos de vista a respeito, e combatendo fulminante, irônica ou até inarticuladamente todos os outros pontos de vista. Qual é o *it* que levanta o seu entusiasmo, ou que os torna tão insolentes, assustados ou hesitantes quando pensam que foram mal interpretados a respeito?

Bem, o teatro tem alguma coisa... — e eis que começamos a falar, antes de nos darmos conta de quão pouco seremos capazes de acrescentar ao cabedal do conhecimento sôbre o assunto.

Mas se não conseguimos explicar o motivo, tentemos ao menos explicar a substância.

Em primeiro lugar, o teatro é um local. Êsse local, em tôdas as suas formas conhecidas, desperta tal vibração naqueles que o freqüentam que certas características vagamente sugeridas pelo têrmo *magia* são invariàvelmente atribuídas à própria sala. Quantos jornalistas, por exemplo, e quantos estudantes, têm mencionado nos seus escritos o silêncio de expectativa que toma conta do teatro quando as luzes se apagam, e do nervosismo que reina no momento em que o pano sobe. É claro que isso pode ser, em parte, um problema de psicologia do público; mas nem assim deixa de ser verdade que a própria característica do teatro tem, por si só, uma notável fôrça sugestiva. Mesmo quando não há público na platéia, mesmo quando o palco está nu e a parede de tijolo no fundo se acha exposta, o curioso maquinismo conserva uma traiçoeira atração. Tanto quanto uma pessoa hu-

mana, o teatro não perde necessàriamente o seu fascínio quando tira a roupa. Êsse fato impressionou evidentemente Pirandello antes que êle escrevesse *Seis Personagens à Procura de um Autor;* e também o fato de que os processos de funcionamento do teatro se caracterizam pelo mesmo tipo de *magia*. Examinadas racionalmente, as ações dos atôres e do pessoal técnico durante um ensaio são tão discretas que deveriam ser enfadonhas, ou tão insensatas e anacrônicas que deveriam parecer ridículas. Quem souber explicar como a monotonia e o ridículo são evitados e transcendidos terá esclarecido o mistério do teatro considerado como um local.

Se há algo de singular acêrca do local, há também algo de singular acêrca dos seus habitantes, os atôres. Não comentei os méritos de uma determinada sala em comparação com qualquer outra, nem estou cogitando de comparar os méritos de um determinado ator aos de qualquer outro. Há algo de notável em qualquer ator, pois há algo de notável no próprio fenômeno da representação: também aí há uma "magia". Vários depoimentos têm sido feitos sôbre a origem da atividade do ator, e várias teorias têm sido propostas para explicar a sua constante e universal atração. O fato em si é indiscutível. Uma criança gosta de vestir o chapéu e as plumas da avó. Os adultos brincam carnaval e freqüentam bailes a fantasia. Para dar à sua narrativa o maior efeito possível, o contador de estórias recorre a efeitos de mímica. Alguns povos primitivos acreditam que podem aplacar a ira dos deuses vestindo-se de uma determinada maneira; alguns povos não-primitivos acreditam que podem curar neuroses através de uma forma de charadas ou representações coletivas às quais deram o nome de psicodrama. *The New York Times* citou recentemente o pronunciamento de um conhecido jovem ator que teria dito: "Para mim, a arte de representar é o terreno mais lógico para a manifestação das neuroses." Não tenho motivo para aceitar essa afirmação e tenho bons motivos para não aceitá-la, mas estou certo de que o jovem intérprete falou com a maior sinceridade. Êle quis dizer algo de definitivo quando tudo o que êle tinha na realidade percebido era que havia algo de especial na atividade de um ator.

Há também algo de especial na existência do público — ou seja, na existência de um grupo de pessoas que se encontram em íntima proximidade física, todos os seus rostos

voltados na mesma direção, e a sua atenção — olhos, ouvidos, corações e cérebros — concentrada num objeto único. Há algo de especial em alguém deixar de ser um simples *eu* e se transformar, nessas circunstâncias, nesse exato *local*, diante dêsse determinado *ator*, numa parte de um *nós*. Há algo de especial na intimidade e sociabilidade[2] das instalações de uma sala de espetáculos. E talvez até — embora seja difícil acreditar — haja algo de especial também na sua falta de intimidade e de sociabilidade, e na sua indiscutível falta de confôrto. O insuficiente espaço para as pernas, a praga dos vizinhos que nos empurram para passar, a proibição de fumar, a inexistência de bares, a exigüidade dos saguões — tôdas essas coisas dão um pêso peculiar ao acontecimento. Qualquer que seja a explicação, o fato permanece indiscutível: uma experiência se modifica quando é compartilhada, em tais circunstâncias, por uma pequena coletividade.

Conhecemos, na psicologia do público, casos extremos de histeria, desmaios e partos prematuros. Mas se julgarmos o teatro apenas pelo *grau* do seu efeito, a melhor realização teatral será a reunião convocada por um pregador, ou um comício político. No setor da arte dramática pròpriamente dita, preocupamo-nos em obter reações mais moderadas — tais como as risadas, ou até gargalhadas, que *nós* daremos numa sala de espetáculos ouvindo uma piada que *eu* receberia com um imperceptível sorriso, sòzinho no meu gabinete de trabalho.

O que está acontecendo conosco? Estamos todos bêbedos? Ou estamo-nos exibindo, desejando fazer alarde da nossa sociabilidade? Ou estamos apenas sendo bem educados — como um jovem diretor de uma emprêsa que reagiria com gargalhadas a uma piada contada pelo presidente do Conselho Administrativo? Não há dúvida de que os motivos

---

2 "...o espectador nova-iorquino... entra no saguão de qualquer teatro com essa sensação de casta expectativa, de responsabilidade e de sabedoria que o teatro tem o privilégio de despertar, e que faz que teatro signifique para o nova-iorquino aquilo que o café significa para o parisiense: prazer e orgulho, hábito e ritual, entretenimento e obrigação. Admitindo que para os norte-americanos existe uma vida em comum, ela se concentra no teatro de Nova York: ali está o último refúgio da sociabilidade e do humanismo." — *Sight and Spectacles*, de Mary McCarthy.

menos recomendáveis fazem parte do fenômeno, já que estamos em contato tão direto com os nossos semelhantes, tão impiedosamente expostos, e conseqüentemente tão necessitados de mostrar o nosso "melhor" comportamento; mas será que não foram, antes de mais nada, o ambiente de um teatro repleto e a psicologia da palavra *nós* que nos colocaram à vontade e criaram dentro de nós uma porção de emoção salutar a ser expelida para fora, emoção salutar que normalmente teríamos reprimido? Isto é, se já a tivéssemos trazido conosco; pois muitas das emoções salutares são criadas pelas circunstâncias do momento, pela psicologia da palavra *nós*. Ou, talvez, ainda com mais precisão, embora iniciado pelo *ator* e pelo *local*, tal sentimento é constantemente *aumentado* pela ocasião, pela psicologia da palavra *nós*. Existe a expressão "entusiasmo contagiante", e o prazer sentido por uma platéia é indiscutìvelmente contagiante. Os puritanos estavam equivocados ao chamarem o teatro de "a mulher escarlate"; deveriam, com muito mais razão, tê-lo chamado de escarlatina. Concordamos sem hesitação, creio eu, que os homens vão assistir a partidas de futebol para viver uma experiência orgíaca de agitar-se, acotovelar-se, torcer e berrar em comum com uma multidão. O caráter orgíaco do teatro não é mais patente hoje em dia; mas com certeza trata-se de um dos primeiros elementos a serem levados em consideração se quisermos explicar por que alguém se dispõe a desprezar as outras alternativas — tais como, principalmente, a televisão em casa e o cinema na esquina — para atingir, debaixo da tempestade ou do calor, a sua dispendiosa, mas incômoda, poltrona dentro de uma sala inconfortável definida como "teatro de verdade". Teatro de verdade... Pensem só nos dramalhões que são ali representados, e que no cinema dariam uma fita de no máximo noventa minutos sem interrupção, enquanto na TV não passariam de um programa de uma hora, com vários comerciais intercalados! No nosso teatro "de verdade", que me sinto tentado a chamar de teatro de mentira, tais realizações são esticadas até atingirem uma duração de mais de duas horas, graças ao certamente ilegítimo recurso de longos intervalos, durante os quais não se pode ir a um bar ou a um restaurante, e apenas se pode fumar um cigarro no apêrto de um saguão insuportàvelmente repleto.

Qual é o crédito de que o teatro dispõe para contrabalançar o seu impressionante débito? Naturalmente, o *local*, o *ator*, e a psicologia da palavra *nós*. Poderíamos alegar que também o cinema possui êsses três elementos. Como poderia haver um filme sem um local para projetá-lo, sem atôres para interpretá-lo, e sem um público para assistir a êle? Acontece que há um curto-circuito nesse sistema elétrico. Não há nenhuma corrente a fluir da película para a platéia — e, em todo caso, não há nenhuma corrente a fluir da platéia para a película. No cinema, podemos assistir a uma estória e podemos admirar muitas façanhas dos atôres, mas não podemos sentir-nos submersos por um fluxo de sentimento vivo que passa do ator para a platéia e depois de volta da platéia para o ator. Num filme, Shirley Booth sorri, e o espectador pode retribuir-lhe o sorriso; mas ela dificilmente poderá apanhar o sorriso retribuído pelo espectador e retribuí-lo por sua vez, ou transformá-lo e devolvê-lo sob a forma de um soluço ou de uma voz embargada. Êsse tipo de intercâmbio pertence à dinâmica do teatro. E há pessoas que — justificadamente ou não — empreendem uma viagem para a Broadway através do trânsito mais engarrafado do mundo apenas para trocar sorrisos ou lágrimas com Shirley Booth. Pessoalmente, exijo algo mais. Mas, se quisermos saber o que é o teatro, devemos saber o que é "o mínimo do teatro" — o teatro colocado nas condições mínimas dentro das quais possamos dizer que êle existe.

Qual é, na extremidade oposta, o "máximo" que o teatro poderia pretender oferecer-nos? Ou qual é o "máximo" que êle já *chegou* a oferecer? Para manter êste ensaio dentro dos devidos limites, deixarei de lado a dança, a pantomima e a canção, e concentrarei o meu raciocínio na arte que pode, melhor do que qualquer outra, reivindicar o direito de ser designada como a principal arte teatral: o teatro dramático.

Os livros de história do teatro costumam mostrar um desenvolvimento que parte das chamadas origens primitivas para os grandes períodos de florescimento. Mas êsse processo tem algo de enganador, uma vez que dentro das chamadas fases primitivas a arte demonstra freqüentemente aquilo que definimos como sofisticação e, em certas ocasiões, longe de se contentar com o preenchimento de exigências mínimas, tenta expandir-se na direção das grandes realizações. Um

exemplo disso é fornecido pela tragédia nos seus primórdios, conforme Jane Harrison estabeleceu por hipótese:

> ... não devemos esquecer que entre o *epos*, ou seja a narrativa, e o *drama*, ou seja a representação, há um enorme passo que, pelo que se sabe, só foi dado na Grécia depois de séculos de obras épicas. Os gregos deram então êsse passo de repente, quase no escuro, e de maneira irrevogável. Tudo o que sabemos a respeito dêsse enorme passo é que êle foi dado numa época qualquer do século VI a. C., e que teve alguma relação com o culto de Dioniso. Sem dúvida, é pelo menos possível que o verdadeiro impulso que levou ao teatro dramático não residiu exclusivamente nas "canções caprinas" e nas "arenas para danças", mas também na básica, e essencialmente dramática, convicção da religião de Dioniso de que o fiel pode não apenas adorar os deuses, mas também se tornar seu próprio deus, *ser* seu próprio deus.[3]

Talvez êsse trecho queira sugerir demais. Alguns historiadores apresentam o drama mais moderno como uma versão decadente da tragédia grega; Jane Harrison dá a entender que a própria tragédia grega poderia ser uma versão decadente daquele primeiro momento sublime em que o adorador de Dioniso se tornou deus. Para mim, o valor dessa idéia consiste no fato de que ela estabelece um padrão; desde então, por exemplo, sabemos o que podemos esperar de um herói trágico. A sêca e precisa declaração de Aristóteles segundo a qual um herói deve ter dimensão sobrenatural assume um significado mais amplo. Acostumamo-nos a ver nos heróis trágicos, de Édipo a Halvard Solness, ao mesmo tempo a busca de deus e a blasfêmia. E percebemos que dolorosa perda o teatro sofreu quando os autores renunciaram a essa busca de deus e a essa blasfêmia, uma vez que nem êles nem as suas respectivas culturas acreditam mais em heróis.

Também as origens da comédia se relacionam com as mais altas reivindicações a que o teatro possa ter direito. Embora as circunstâncias exatas das suas origens sejam ainda

---

[3] Em *Prolegomena to the Study of Greek Religion*.

mais duvidosas do que no caso da tragédia, há certo acôrdo quanto ao fato de que a comédia deriva em linha direta da celebração da fertilidade — daquilo que Bernard Shaw chamou de Fôrça Vital, e que a cultura moderna costuma enterrar alegremente sob o injuriosamente simplificado nome de Sexo. Se na tragédia o homem sente que se pode tornar deus, na comédia êle se identifica com a primavera, as sementes, as colheitas iminentes. A comédia se baseia no sentimento de comunhão com a natureza, uma profunda e altruísta aceitação da vida, e da sexualidade como o centro da vida — uma aceitação que, infelizmente, faz tanta falta na cultura contemporânea quanto o autêntico culto do herói. Não é de espantar que alguns dos homens mais esclarecidos, de Carlyle a D. H. Lawrence, tenham suplicado, assim como nós fazemos, que se tente reconquistar a sabedoria antiga, os antigos vínculos extáticos!

No entanto, embora as próprias origens sugiram o que possa ser o teatro levado às suas mais altas conseqüências, cabe (que me desculpe Jane Harrison) à história, à cultura e ao gênio individual a tarefa de fornecer as provas: com a passagem do tempo surge uma tragédia como *Hamlet*, uma comédia como *O Misantropo*. Qual o elemento que foi acrescido ao momento da extática identificação com o deus, ou à celebração da energia sexual? Êsse elemento, em poucas palavras, é aquilo que distingue o homem dos animais, aquilo que a Grécia teve a glória de mostrar ao mundo em tôda a sua dignidade e vigor: o intelecto, o entendimento, a razão. *O Misantropo* se compõe essencialmente de palavras. Os antigos ritmos cômicos estão em ação, mas sem que lhes seja dada uma expressão material direta; a comédia foi aqui elevada ao nível das obras que habitam o reino do espírito. E Hamlet é sem dúvida o primeiro protagonista do teatro mundial que possamos definir como "intelectual". Êstes são dois casos extremos; mas a tese poderia ser igualmente bem ilustrada por, digamos, *Os Pássaros* e *Oréstia*. Embora a peça de Aristófanes ostente bem nítida a sua origem de ritual de máscaras — pois o uso de disfarces animalescos constituía um recurso tradicional — ela representa, tão fielmente quanto as peças de Molière e Shakespeare, a transformação do teatro pelo intelecto. É claro que não existe ganho sem alguma

perda, e é uma pena que os pássaros e os bichos de Aristófanes não conservem nenhuma magia transmitida de um passado imemorial; o ganho é representado pela realidade de que a arte do teatro é hoje em dia uma atividade à qual os grandes espíritos de uma época se podem dedicar. E, apesar de ainda existirem pessoas para as quais Ésquilo é um espírito que mal acaba de emergir das trevas da superstição, a *Oréstia*, tanto quanto a filosofia de Aristóteles ou de Platão, é um autêntico símbolo da Hélade e das suas vitórias do espírito sôbre a matéria, da lei sôbre a ilegalidade, da civilização sôbre a barbárie.

Péricles referia-se aos lazeres gregos como sendo "o abastecimento do espírito", e vale a pena dar ênfase ao aspecto espiritual e intelectual do problema, já que na nossa época o aspecto diametralmente oposto costuma receber uma ênfase tão excessiva, principalmente por parte dos autores teatrais. Mas longe de mim a idéia de querer assumir uma posição totalmente contrária àqueles que concebem o teatro como um fenômeno primitivo. A realização de todo e qualquer grande teatro é precisamente a combinação de *ambos* os aspectos da natureza humana, o espiritual e o físico, o intelectual e o emocional.

Por mais alto que se ergam os ramos do teatro, penetrando nas nuvens do espírito, a árvore ainda tem as suas raízes primitivas, mesmo se — conforme eu disse no início — o nosso conceito do primitivo é um pouco arbitrário. O mais recente e erudito ensaio sôbre *Twelfth Night* (*A Noite de Reis*), de autoria de Leslie Hotson, mostra a peça de Shakespeare como parente não muito distante do ritual da fertilidade. Profundamente mergulhado no espírito da cristandade, Shakespeare se compraz em celebrar nas suas comédias algo que tanto os pagãos quanto os cristãos se têm sempre comprazido em celebrar: o casamento fértil. *As You Like It* (*Como Quiserdes*) culmina com um "hino nupcial":*

* (N. do T.: Êste e todos os demais trechos de Shakespeare constantes desta obra foram traduzidos por Ana Amélia Carneiro de Mendonça.)

Casamento é de Juno áurea coroa,
Laço abençoado para a mesa e o leito.
Nossas cidades Himeneu povoa
Essa união merece honra e preito.

A Midsummer Night's Dream (*Sonho de Uma Noite de Verão*) termina com a promessa de Oberon de que a noite nupcial de todos os três casais não deixará de ter resultados:

O próprio leito do noivado
Será por nós abençoado;
E quem dali vier ao dia
Terá fortunas e alegria.

E *The Tempest* (*A Tempestade*) apresenta, bem no seu núcleo, uma pequena alegoria de exaltação ao matrimônio:

Honra, riqueza, bênçãos de união
Continuidade e multiplicação
Que na vida vos cerquem de alegria;
Que vossa terra em grãos se multiplique,
Que vosso arcaz nunca vazio fique,
Que o vosso vinho aumente em seus tonéis,
E vossas frutas pesem nos vergéis;
Que a vossa primavera permaneça,
E até o fim do outono floresça.

Uma das primeiras comédias de Shakespeare, *Love's Labor's Lost* (*Trabalhos de Amor Perdido*), trata da futilidade de qualquer tentativa no sentido de contrariar a natureza através de uma vida de celibato, e termina com duas mais lindas invocações do mito da renovação periódica da natureza conhecidas na literatura universal, as canções do inverno e da primavera. E numa das últimas comédias shakespearianas, *A Winter's Tale* (*Conto de Inverno*), êsse mesmo mito não é apenas invocado no final, mas impregna

a peça desde o início. Começando com a modesta, mas inequívoca, alusão do título, a obra diz tudo o que se possa dizer sôbre o inverno e a primavera, no sentido literal tanto quanto no figurado; e o quarto ato é a ode de Shakespeare à primavera, à nossa vinda ao mundo, e conseqüentemente ao processo através do qual viemos ao mundo. Recorrendo a uma metáfora para afirmar que não vai quebrar sua promessa, Florizel diz que, se êle o fizer,

Que a natureza parta em dois a terra
E destrua as sementes que ela encerra.

Em outras palavras, a destruição das sementes da vida, a criação da infertilidade, é o horror supremo.

Se as comédias foram escritas para celebrar a fertilidade, as tragédias tiveram a sua origem na sensação de horror diante da infertilidade, ou para empregar a palavra mais exata — se não fôsse a associação de idéias contemporânea que ela inspira — diante da contracepção. O grau da vilania de Lady Macbeth é definido pela declaração de que, na pior das perspectivas, ela estaria disposta a matar o filho que amamenta (Ato I, Cena VII, linhas 54-59); e o alcance extremo da maldade do seu marido não é o assassinato do rei ou amigo, mas o dos pequeninos filhos de Macduff. Os estudiosos se têm mostrado desorientados pela primeira reação de Macduff depois que êle assimila a terrível notícia: "êle não tem filhos". Alguns sustentam que a palavra "êle" nem sequer se referia a Macbeth; outros procuraram limitar o sentido da frase a "êle não tem filhos sôbre os quais eu me possa vingar". Mas a verdade é que essa fala constitui uma daquelas supremas explosões verbais provocadas por uma situação, ilógica mas determinada por uma lógica maior, espalhando o seu significado em várias direções. A idéia principal é o fato de Macbeth não ter filhos, com tôdas as suas implicações: esterilidade, futilidade, anomalia, ausência de posteridade.

A exemplo de Florizel, Macbeth emprega a imagem da destruição das sementes para exprimir a idéia de horror supremo. Mesmo se tôda a Natureza está em desordem, êle

pede às bruxas (Ato IV, Cena I) que lhe respondam, e a série de metáforas em que êle faz as perguntas culmina com:

...ainda que o tesouro
Dos germes naturais todo se estrague
Até saturar a destruição.

A mesma imagem aparece no ponto culminante de *King Lear* (*Rei Lear*):

...E tu, raio que tudo abalas,
Arrasa a face da rotunda esfera!
Quebra os moldes da vida e extingue os germes
Que formam êste ingrato ser humano!

O assunto de *Rei Lear* são "relações desnaturadas entre pai e filho". As relações entre Lear e Goneril são exatamente o contrário das relações entre Próspero e Miranda. Assim, quando o velho procura desesperadamente, na sua mente atormentada, a pior maldição possível, o que encontra a dizer é:

Escuta, Natureza, deusa amada!
Suspenda o teu propósito se entendes
Fazer fecunda a esta criatura
Marca o seu ventre de esterilidade,
E nela seca os órgãos criadores.
Que dêsse inútil corpo nunca surja
Uma criança para honrá-la.

Venho insistindo nos elementos primitivos em parte porque os estudiosos já fizeram justiça aos elementos não-primitivos, e em parte para mostrar que êsses elementos "primitivos" podem ser sutis e profundos. Aquêles que apresentam Shakespeare como um homem de teatro dotado de espírito prático que queria ganhar dinheiro oferecendo programas teatrais de suave emoção ou de graça fácil encontrarão muito pouco apoio tanto na parte primitiva de *Rei Lear* como

na sua parte sofisticada, teológica e cristã, diga-se de passagem. O ponto essencial é que *Rei Lear* é uma obra ao mesmo tempo primitiva e sofisticada, e a qualidade de Shakespeare que nos causa maior admiração é o seu poder de síntese, a capacidade de fundir orgânicamente dois mundos tão diferentes. Poderíamos dizer, a respeito dêsse nosso maior autor teatral, que não houve abismo sôbre o qual êle não soubesse lançar uma ponte.

Os estudiosos contemporâneos realizaram a grande tarefa de mostrar como Shakespeare conseguiu, em *Rei Lear*, pintar milagrosamente todo o "quadro do mundo elisabetano", o universo existente em tôrno dêsse mundo, a sociedade dos homens na terra, e o homem-indivíduo, centro e modêlo dos outros elementos. É uma pena que depois de ler êsses estudos modernos tenhamos de nos perguntar às vêzes se Shakespeare tinha também uma inteligência própria. É legítimo recorrer das interpretações essencialmente eruditas ao julgamento dos grandes críticos humanistas, muitos dos quais não eram pròpriamente eruditos. O poeta Dryden nos lembra que Shakespeare merece ser louvado não apenas por ter resumido o pensamento da sua época: ninguém estêve nunca em contato mais direto com a vida do que êle. "Tôdas as imagens da Natureza" — diz Dryden — "estavam presentes no seu espírito." Da mesma forma como soube unir o elemento primitivo e o elemento sofisticado, êle foi o bem-aventurado dono não sòmente do mundo exterior, mas também do mundo interior. "De todos os poetas modernos, e talvez também antigos, nenhum outro teve alma tão generosa e compreensiva."

Após sugerir uma ou duas coisas sôbre o que possa ter sido o teatro nos seus primórdios, e sôbre o que êle possa ter-se tornado nas mãos dos seus maiores praticantes, vejamos as características do teatro moderno. Nesse setor vou, inevitàvelmente, preocupar-me menos com realizações já completadas do que com problemas cujas implicações se projetam para o futuro. Antes de mais nada, porém, que devemos deduzir de tudo aquilo que venho contando? Antes de indagarmos o que pode significar um teatro nôvo, não deveríamos pesquisar mais a fundo o significado do teatro antigo, o lugar que êle merece ocupar na nossa vida? Shakespea-

re tinha tal e tal intelecto, tal e tal imaginação; muito bem — mas para que serviram êsse intelecto e essa imaginação?

Alguns consideram que a finalidade do teatro, e da arte em geral, é o prazer; outros preferem substituir a palavra prazer por conhecimento. Não me cabe aqui recapitular essa discussão, nem continuá-la, mas uma ou outra observação a respeito talvez possa levar a nossa pesquisa um passo adiante. Quando, no seu admirável livro *Ancient Art and Ritual*, Jane Harrison censura aquêles que vêem o objetivo da arte no prazer e não no alimento espiritual, não estará ela, como quase todos aquêles que têm contribuído para essa discussão, procurando raciocinar na base de sofismas? Não acontece, acaso, que ela encontra prazer justamente no alimento espiritual, tal e qual todos nós encontramos prazer no alimento não-espiritual? Inversamente, quando Aristóteles propõe o prazer como finalidade da arte, não está êle concebendo o prazer de maneira suficientemente ampla para satisfazer aquêles que compartilham as convicções de Jane Harrison, se lerem a tese de Aristóteles com simpatia? Um dos melhores ensaístas escreve:

> ...Aristóteles reconhece diferenças específicas entre os prazeres. Há o prazer inócuo, proporcionado por uma recreação ou um passatempo; mas um passatempo não é um fim em si, êle é o repouso de que o homem ocupado precisa antes de um nôvo esfôrço, e tem utilidade como um meio para o trabalho futuro; não existe, no passatempo, o elemento dêsse bem-estar e felicidade que representa o objetivo supremo da vida... Mas a arte, no seu conceito mais elevado, é uma daquelas atividades sérias da mente que constituem o bem-estar definitivo do homem. Seu objetivo é o prazer, mas um prazer próprio daquele estado de gôzo racional no qual o repouso perfeito se associa à perfeita energia.[4]

Tal forma do prazer não é menos nobre e moral do que o objetivo proposto por aquêles que querem que o teatro seja

---

[4] S. H. Butcher: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art.*

didático — Shelley, por exemplo, que no seu prefácio a *The Cenci* escreveu estas belas palavras:

> O mais alto propósito moral procurado na mais alta categoria do teatro é ensinar ao coração humano, através das suas simpatias e antipatias, o conhecimento de si mesmo.

Proponho que aceitemos todos os três pontos de vista — o de Jane Harrison, o de Aristóteles e o de Shelley — e que passemos a examinar o problema da dramaturgia moderna.

Pode ser que aos olhos dos deuses não exista qualquer Problema da Dramaturgia Moderna, nem qualquer tarefa específica e diferente a ser cumprida pelo escritor moderno. Nós, que não somos deuses, só podemos ver uma tarefa eterna sob o seu aspecto atual e imediato. "Ensinar ao coração humano o conhecimento de si mesmo", dizia Shelley, referindo-se, com certeza, a todos os tempos. Entretanto, no século que se seguiu à morte de Shelley, a tarefa eterna assumiu um aspecto que pode ser aproximadamente definido, a meu ver, com as palavras: ensinar ao coração humano que êle ainda existe. Ou, quem sabe, melhor ainda: ensinar ao coração humano que êle pode existir de nôvo, que pode ser ressuscitado.

Ortega y Gasset afirma que o homem é a única criatura que foi feita, e não simplesmente dada à luz; pois um homem que não faz mais do que existir não é um homem.

O que é um homem
Se o seu grande bem
É dormir e comer?

O próprio Hamlet responde: "Um bicho, nada mais", e acrescenta que êsse nosso corpo acostumado a dormir e se alimentar só se torna humano quando é habitado pela "razão feita à imagem de deus". Bichos são bichos, deuses são deuses, mas a raça humana é algo de intermediário; esta é a tragédia da nossa situação, e também a sua comédia. Pode ser que se trate mais da idéia que fazemos dos nossos semelhan-

tes do que um fato objetivo, mas parece-nos — ou será que alguém discorda? — que estamos vivendo numa época em que a humanidade corre um risco sem precedente de mergulhar completamente na sua parte animalesca. Numa época mortal como esta, a menor faísca de vida brilha como uma tocha. Numa época de ódio como esta, o menor murmúrio de amor torna-se música. Numa época de bestialidade e demência como esta, a redescoberta do impulso autênticamente humano é tudo o que há de mais necessário. Longe de ser uma observação minha, original, êsse é, muito pelo contrário, o tema — poderíamos quase dizer a obsessão — da literatura moderna, incluindo a literatura dramática. Schiller resumiu antecipadamente essa preocupação num único verso:

Dass der Mensch zum Menschen werde
(*Que o homem se torne homem*)

Êste verso é citado por Dmitri Karamazov num capítulo crucial que Dostoievsky intitulou "A Confissão de um Coração Apaixonado em Versos". Ou consideremos a frase de Browning: "e retratem o homem como um homem, qualquer que seja o problema de que se trata". É a segunda parte da frase que define a sua relação moderna com a eterna idéia de Shelley. "Qualquer que seja o problema!" O homem corre o perigo de ser relegado a segundo plano pelos "problemas", perigo êsse que ameaça não apenas os homens em geral, mas particularmente as classes cuja educação deveria ter feito delas as defensoras do que é humano. Falamos em "confundir os problemas", mas talvez fôsse mais correto falarmos em problemas que nos confundem.

O alvo é, portanto, a redescoberta do homem, e poderíamos dizer que, pelo menos nos gêneros mais sérios da literatura, o escritor moderno que ignora êsse alvo se acha fora da pista. Estar apenas consciente do alvo não é tampouco suficiente. O escritor precisa engajar-se no processo da busca.

Qual é a diferença entre um romancista como Somerset Maugham e um como Joseph Conrad? Em têrmos aristotélicos: Maugham nos oferece um passatempo, e Conrad a felicidade mais elevada que é o verdadeiro objetivo da vida

humana. Em têrmos mais modernos: Maugham é um eficiente técnico e *entertainer*, mas Conrad está à procura de um significado do qual também temos necessidade, êle é nosso companheiro e guia na grande busca.

A diferença entre Conrad e O'Neill é de um caráter diverso. Acredito que O'Neill tenha pretendido realizar na dramaturgia exatamente aquilo que Conrad realizou no romance. Se não conseguiu alcançar êsse objetivo, é que talvez tivesse simplesmente menos talento; mas pode ser também que, apesar de ter tido a intenção de procurar, êle na realidade tivesse deixado de fazê-lo. Lendo *Mourning Becomes Electra* (*O Luto Vai Bem a Electra*), sentimos que aqui está um autor que disse a si mesmo: "Como são as tragédias? Elas falam de tais e tais assuntos, não é? Elas começam de tal modo, e têm tal e tal desfecho." Lendo *Lord Jim*, associamo-nos ao autor numa luta de vida e morte pelo significado, pela coragem, dignidade, identidade, pela autenticidade humana, pela essência humana. Finalmente, esquecemos como Conrad trava essa luta: a forma é manejada com tanta perfeição que acaba desaparecendo, e enfrentamos o conteúdo na sua nudez.

É natural que ao nos aproximarmos do tópico relativo à tragégia nos tempos modernos, tenham logo surgido os nomes de Dostoievsky e Conrad.[5] Êles são os maiores expoentes modernos da tragédia, exatamente como Jane Austen e Charles Dickens são os maiores expoentes modernos da comédia. Sem entrar nos méritos da afirmação de que a literatura dramática está morrendo, seria um crasso engano insinuar que a energia que costumava ser consumida na criação de obras teatrais se tenha simplesmente esgotado. Na pior das hipóteses, ela foi desviada para outro canal, o da ficção, deixando ao teatro apenas uma água passada de pouca utilidade.

Não seria razoável demonstrarmos surprêsa, e ainda menos indignação, diante do fato de que muitas peças não são muito boas; muitos romances também não são muito bons.

---

5 Tanto àqueles que considerarem essa declaração oportuna como aos que a julgarem imprecisa recomendo, entre outras leituras, a do livro de Vyacheslav Ivanov sôbre Dostoievsky, *Freedom and the Tragic Life*, e particularmente do capítulo intitulado "The Novel-Tragedy".

O que é perturbador é constatar até que ponto os homens de teatro não têm contato com pràticamente coisa alguma. E a conseqüência disso é que nossos autores teatrais não se dedicam à tarefa comum de criação. Suas peças não passam de pratos requentados. A literatura dramática transformou-se numa colcha de retalhos para as noções e as modas de ontem. Mais deprimente ainda do que a simples falta de bom acabamento é a falta de ambição, de dedicação, de noção daquilo que o teatro já foi e que deveria ser.

Não se pede a todo romancista que seja um Conrad. Mas se pede que cada romance que mereça ser lido até o fim apresente um testemunho do espírito de aventura do seu autor. Êle tem de travar uma batalha contra o seu material, ainda que nem sempre se sagre vencedor. Êle tem de procurar, ainda que nem sempre encontre o que procura. Êle *tem* de fazê-lo — nem que seja apenas por motivos técnicos. Pois é o ato da procura que dá um sôpro de vida à literatura. Nada mais do que um sôpro de vida, talvez. A grande literatura tem *mais* vida do que isso, tem vida em mais sentidos do que isso. Mas o espírito que procura pode criar um mínimo de vida. A maioria dos autores atuais não alcança êsse mínimo, nem procura alcançá-lo, nem sequer tem idéia de que deveria procurar alcançá-lo. (Eugene O'Neill nem sempre chegou a alcançar êsse mínimo, mas como sempre procurou alcançá-lo, êle é sem dúvida um dramaturgo eminente — pois êsse fato de busca constante o distingue da maioria dos seus colegas.)

Dois enganos costumam ser cometidos. Em primeiro lugar, a dramaturgia é encarada apenas como um ofício. Muito bem, a dramaturgia é um ofício, da mesma forma que a ficção é um ofício, *entre outras coisas*. Saber se convém estabelecer a separação entre o ofício e essas *outras coisas*, substituindo assim o autor teatral por um "remendão de peças" (o que seria um pouco como substituir pais e mães por parteiras), já é outro problema. Entre os autores, "remendões de peças", críticos, produtores, atôres e espectadores, espalhou-se a noção de que as peças "não são escritas, mas reescritas"; isto é, não são escritas, mas construídas com pedaços preexistentes; não são compostas com a paixão e inteligência de um homem, e sim montadas pelo engenho de todos aquêles que passam pelo quarto de hotel dêsse homem, de preferência durante a época dos ensaios. Dêsse modo, a dramaturgia é

relegada da categoria das artes nobres para a das artes aplicadas, destacando-se nessa última categoria pelo paradoxal fato de não poder ser aplicada a coisa alguma.

O segundo engano reside em escrever preocupando-se conscientemente com o público, em vez de escrever confiando que sempre haverá público para uma obra de qualidade. É óbvio que quando se diz que uma peça não é uma exploração da realidade empreendida por um autor, e sim um cuidadosamente arrumado arranjo de efeitos, não há necessidade de perguntar sôbre quem devem agir êsses efeitos. A sua razão de ser é agradar à platéia e interessá-la. É claro que todos os autores *esperam* interessar uma platéia e agradar-lhe. O autor que explora uma realidade espera que sua exploração interessará e agradará a uma platéia. Mas para o autor que não explora uma realidade, a esperança não basta. Êle não está disposto a deixar nada à sorte. Êle concentra tôda a sua inteligência no público, público, público: êle vai *forçá-los* a gostar da sua peça! E assim, renunciando à sua pretensão de ser um artista, êle se tornará, talvez, um notável artesão. Um artista não pode dedicar *tôda* a sua atenção ao público, pois precisa de uma grande dose dela para os seus personagens, a sua estória, o seu assunto.[6]

Não estou disposto a discutir com aquêles que manifestam uma preferência puramente arbitrária pelo artesanato e passatempo, em detrimento da arte e da busca. A discussão começa quando alguém, como Walter Kerr no seu livro *How Not to Write a Play*, procura conceder um *status* mais alto ao fenômeno mais baixo, colocando o artesanato acima da arte, ou definindo a arte de tal maneira que, para todos os efeitos, ela se confunda com o artesanato. Talvez Walter Kerr alegue que êle não fêz nada disso; e é provável que seja tão difícil para mim sintetizar um livro de sua autoria em têrmos aceitáveis para êle como deve ter sido difícil para êle sintetizar um livro de minha autoria em têrmos aceitáveis para mim. Mas parece-me correto dizer que êle vê a

---

[6] No seu livro *The Inmost Leaf*, Alfred Kazin fala daquele "mórbido excesso de preocupação com o público que aflige mesmo os mais sérios escritores do nosso país". O problema se aplica não sòmente ao teatro, mas à cultura norte-americana em geral.

dramaturgia como uma questão do ajuste da peça ao público; de maneira alguma deve-se pedir ao público que se ajuste à peça.[7] Os espectadores pagam, e com o seu dinheiro adquirem o direito de opção. *Vox populi, vox dei*, o *populus* sendo definido como composto de não-intelectuais e, de preferência, de comerciárias.

E as comerciárias intelectuais? A notícia de que elas existem não chegou aparentemente ao conhecimento de Kerr, embora o fato seja familiar a qualquer editor de livros; naturalmente, as comerciárias não freqüentam as peças de que Kerr tenta gostar, com tanto esfôrço, em nome dessas mesmas comerciárias. Acredito que o seu convite às comerciárias será recusado, porque as mais intelectualizadas estão ocupadas em ler livros de bôlso, enquanto as não-intelectuais se sentem perfeitamente satisfeitas com o seu aparelho de TV; pois se quisermos uma alternativa verdadeiramente popular para essa atividade eminentemente erudita que é a leitura a encontraremos na televisão. O teatro, tal como Kerr o apresenta, é uma coisa em que nem o tipo intelectualizado nem o tipo não-intelectualizado de comerciária está interessado.[8] Também a Sociologia de Kerr não anda tão em dia como seria de seu desejo. Por exemplo, a tabuleta na vitrina da loja popular no fim da minha rua em Manhattan não diz PRECISA-SE DE COMERCIÁRIAS, e sim PRECISA-SE DE BALCONISTAS. Chamemos isso de elegância ou de esnobismo, o fato frio e objetivo é que o candidato que pedir o Voto das Comerciárias ficará, nos tempos que correm, a ver navios.

Da mesma forma que existe uma palavra — patriotada — para designar o tipo de patriotismo que não passa de um

---

7 Contraste com a atitude de um grande autor: "...não importam as falhas de meu *Carlos* como peça de teatro, por mais graves que sejam. Insisto em que o nosso público poderia vê-lo representado dez vêzes mais antes de assimilar e esgotar tudo o que há de bom no texto, e que contrabalança os seus defeitos." — Friedrich Schiller.

8 "A julgar pelas estatísticas recentes que dão idéia do seu público, o teatro dificilmente pode ser qualificado como um meio de comunicação de massas. Mas o filme pode ser definido como tal, e cada vez mais também o livro, desde que os livros de bôlso começaram a ser colocados no mercado, com sucesso." — J. Donald Adams, *The New York Times Book Review*, 25 de março de 1956.

apêlo ao que há de mais baixo, deveria existir uma palavra para êsse tipo de argumento "democrático" que não passa de um apêlo à mediocridade, de receio de ser diferente dos outros; nos Estados Unidos, êsse é o apêlo que quase todo mundo faz quando sente falta de argumentos mais válidos. A *democratada*, se me permitem criar uma palavra e, a partir dela, uma máxima, é o último refúgio de um patife. Como Walter Kerr não é um patife, deixarei de lado as suas "democratadas", como simplesmente indignas dêle, e abordarei a parte da sua argumentação que pede, verdadeiramente, uma resposta. Comentando o teatro poético, Kerr escreve: "O verso não tem valor em si mesmo, a não ser que, a exemplo de qualquer outra parte da peça, êle reflita a imagem que as pessoas têm de si mesmas... Escrever versos é quase como tomar a pressão arterial da época." Conclui-se que se Paddy Chayefsky resolvesse escrever em versos, êle se transformaria inevitàvelmente no autor favorito de Kerr; pois mesmo falando em prosa, o ator que interpretou o papel de Marty recebeu uma taça de ouro com uma inscrição dizendo que êle havia revelado "os açougueiros norte-americanos como amáveis, humildes e dignos membros da raça humana". E essa declaração reflete, de maneira segura, a imagem que os açougueiros têm de si mesmos, pois a taça foi doada pelo Sindicato dos Açougueiros, Local 587, Santa Mônica, Califórnia. Parece-me que Paddy Chayefsky é o dramaturgo da época do conformismo, dos indivíduos servis, "dirigidos pelos outros", da mentalidade de vendas enfeitada pela "democratada"; e que Walter Kerr está correndo algum perigo de se tornar o crítico oficial dessa época.

"Cada... parte da peça... reflete a imagem que as pessoas têm de si mesmas." Como a metáfora foi provàvelmente sugerida por um famoso trecho de *Hamlet*, talvez fôsse lógico perguntar o que êsse trecho quer dizer. Hamlet referiu-se ao ator visto não como um espelho destinado a refletir a imagem que as pessoas têm de si mesmas, mas como um espelho à natureza — o que é uma coisa bem diferente. Ao usar essa metáfora, Shakespeare seguia uma lenda segundo a qual as atividades humanas eram simbòlicamente refletidas num espelho, a fim de que os homens pudessem inspirar-se num bom exemplo, e ser advertidos por um mau exemplo. Tratava-se, portanto, de um espelho normativo. Embora a arte

imitasse a vida, ela o fazia não só para constar, mas para aperfeiçoar a vida. Longe de dizer: "É assim que vocês se vêem, humildes, sinceros e dignos; continuem assim!", o espelho dizia: "Vejam o que aconteceu a êsse mau rei; procedam, portanto, de maneira diferente!"

A origem dos pontos de vista de Walter Kerr não se encontra, de maneira alguma, nas tradições antigas, medievais e renascentistas, mas naquela corrente histórica mais recente que nos estimula a ver na literatura o plano geral, e não o escritor — o "quadro do mundo elisabetano", e não o grande William Shakespeare. Uma das poucas autoridades citadas em apoio às discutíveis observações de Walter Kerr sôbre Shakespeare é uma jornalista competente, Marchette Chute. É justo reconhecer que ela não está sòzinha e que poderia fàcilmente transferir o seu processo para uma instância superior, onde êle seria julgado por juízes tais como o Professor Alfred Harbage, da Universidade Harvard, e o Professor Allardyce Nicoll, da Universidade de Birmingham. Pois a partir de algumas falsas analogias com a nossa situação atual, e de uma grande dose de rancor contra a idéia de uma cultura minoritária, êstes e outros famosos eruditos criaram a imagem de um Shakespeare que poderia dar uma mão a Paddy Chayefsky e a outra à comissão de seleção do Clube do Livro do Mês.

Sem querer negar que Shakespeare era popular, recuso-me a esquecer que êle era também "impopular", aristocrático; o fato de ter sido êle *as duas* coisas ao mesmo tempo, de ter pertencido ao mesmo tempo à cultura popular e à cultura da Côrte, pode ser considerado como mais um aspecto da sua universalidade e do seu espírito compreensivo, e como mais uma razão pela qual devemos considerá-lo como um escritor de suprema grandeza. Por isso, e já que estamos citando especialistas, eu gostaria de recorrer, por cima das cabeças dos eruditos em Shakespeare da geração passada, aos eruditos em Shakespeare das gerações anteriores, tais como, por exemplo, Thomas Carlyle, que escreveu: "...Shakespeare é... a maior inteligência que, no mundo de que temos conhecimento, tenha deixado uma marca, sob forma de literatura." E, naturalmente, não se trata aqui de Shakespeare, mas de teatro, de dramaturgia e de literatura em geral.

À imagem de um poeta que toma a pressão arterial de uma época, eu gostaria de opor a imagem de um poeta que faz subir a pressão arterial de uma época.

Isso não causará surprêsa a Walter Kerr, que desconfia que meus desejos em relação ao público teatral se resumem a querer fazê-lo sofrer, provocar-lhe enfartes cardíacos, e matá-lo, com exceção do pequeno grupo de intelectuais, sofisticados, estetas, cabeludos e carecas, que estão sentados nas últimas filas do segundo balcão, do lado esquerdo, e que são membros da minha sociedade de admiração mútua... No seu livro, Kerr censura um dramaturgo que, segundo afirmou, gostaria de fazer que seu público se sentisse intranqüilo. Ora, se a questão é de escolher entre tranqüilidade e intranqüilidade, prazer e sofrimento, estou certo de que todos nós ficaremos do lado de Kerr — todos nós, sem excluir o autor que falou em fazer que seu público se sinta intranqüilo. Mas a vida real mistura seus prazeres e sofrimentos. Onde há mais divertimento — numa peça tranqüila que devolve à titia a imagem que titia tem de si mesma, ou numa peça intranqüila que talvez moleste titia um pouco, mas que também a intrigue, lhe dê palpitações, a anime, e talvez até a sacuda e comova.[9] E para a hipótese de alguém desconfiar de que o que desejo é divertir-me às custas da titia, quero dizer que às vêzes sou titia. As peças de Arthur Miller me causam profunda aflição, mas prefiro mil vêzes ver uma delas do que qualquer peça que, por assim dizer, me lembre apenas a minha casa, devolvendo-me a agradável imagem que tenho de mim mesmo. É evidente que *não* queremos receber de volta a imagem que temos de nós mesmos. Êsse processo resulta numa arte insípida e até degenerada. Queremos uma imagem refletida por outra pessoa, e não necessàriamente dela mesma, mas talvez de uma terceira pessoa (por exemplo, a imagem

[9] A propósito do fato de que as pessoas dizem de um espetáculo que está na moda: "Você *precisa* vê-lo, mas pessoalmente o achei chatíssimo", William Archer comentou: "...se a peça é realmente bem sucedida, êles disfarçam suas reações... O que êles sentem é: 'A peça me interessou apesar de mim mesmo. Não gostei dela, e ela me embaraçou; mas me aborreceu muito menos do que as frivolidades de que gosto e que compreendo'." — *The Theatrical World of 1897*.

que William Shakespeare tinha não dêle mesmo, mas de Ricardo III). É indispensável que se estabeleça uma identificação da platéia com a ação e, freqüentemente, com um protagonista; mas isso é conseguido não ao se levar o protagonista ao público e sim, pelo contrário, ao se levar o público ao protagonista, elevando os espectadores acima de si próprios, colocando-os na pele de um estranho.

> ...a básica, a essencialmente dramática convicção... de que o fiel pode tornar-se, pode *ser*, seu próprio deus.

Seu próprio deus, diz Jane Harrison, e não êle mesmo: e muito menos uma imagem lisonjeira dêle mesmo. O herói trágico, diz Aristóteles, é acima do tamanho natural; e os personagens cômicos são abaixo do tamanho natural. Ninguém, absolutamente ninguém, no teatro é do tamanho natural; ninguém é a "comerciária média". Ou o nosso senso de veneração amplia o herói, ou o nosso senso de insolência corta as dimensões da comerciária. O teatro pode oferecer o gigante e o anão, mas não oferece lugar algum onde o homem comum possa encostar a cabeça.

Já me disseram que falar em teatro "comercial" é coisa antiquada, pois todo mundo sabe hoje em dia que o que Shakespeare e Shaw queriam era dinheiro. Outra pista falsa! Ninguém nega que o artista não tem nada contra o dinheiro, a ponto de se achar freqüentemente na obrigação de dizer ao negociante o que Shaw disse ao produtor Samuel Goldwyn: "O senhor só está interessado em arte, eu só estou interessado em dinheiro." Os sêres humanos gostam de dinheiro, e um artista é um ser humano. Mas êle é também um artista, e se às vêzes pode acontecer que o teatro comercial seja essencialmente favorável à sua arte, outras vêzes pode acontecer que êle não lhe seja favorável — como qualquer outra coisa comercial. Para dar um exemplo oposto, não se pode dizer, hoje em dia, na minha opinião, que as editôras comerciais dos Estados Unidos sejam hostis à literatura; muito pelo contrário, qualquer romance de boa qualidade tem uma grande possibilidade de ser publicado. No teatro, porém, a situação é bem diferente. Não é que haja um elevado número de grandes peças engavetadas à espera de montagem;

as raízes do problema são mais profundas. As peças não chegam sequer a ser escritas, pois aquêles que poderiam escrevê-las preferem escrever romances. Quais são os fatôres que os afastam do teatro? Há muitas respostas possíveis, mas um dêsses fatôres é o fenômeno da Peça Perfeita.

A peça comercial é o relógio suíço da dramaturgia. Quando convenientemente fabricada, ela é perfeita, de uma perfeição que só um mecanismo pode possuir. E é com a perspectiva dêsse tipo de perfeição que a crítica teatral dos nossos dias acena aos jovens autores, ao mesmo tempo que se diverte apontando as imperfeições das peças escritas por verdadeiros dramaturgos. Nesse sentido, os críticos diários estão cumprindo o seu patente destino de porta-vozes do *status quo* — ou melhor, como o Diabo de *Don Juan no Inferno*, não do *status quo* tal como êle realmente é, mas como êle aspira a ser, não da Broadway como ela realmente é, mas de uma idéia platônica da Broadway, não dos homens tais como êles são, mas da imagem que êles têm de si mesmos. A Peça Perfeita sendo muito mais fácil de armar (embora também não pròpriamente fácil) do que uma peça imperfeita, mas significativa, pode-se muito bem conceber uma Broadway na qual tôdas as peças sejam perfeitas. E já que o padrão pelo qual a perfeição é julgada é claro e objetivo (a saber, critério do voto declarado), tôdas as peças em que imperfeições possam ser encontradas poderiam ser logo retiradas dos cartazes — e dos anais do teatro. Creio que acabo de conceber uma sugestão que deveria valer-me uma medalha — ou um ingresso para uma peça perfeita — na Utopia mecanizada, qualquer que ela seja, que nos aguarda nos próximos anos.

Voltando à minha personalidade normal, dou-me conta de que fiquei com a desagradável tarefa de advogar a imperfeição. Segundo Walter Kerr, eu idealizo o fracasso (e não quero ser malcriado a ponto de retrucar: e o senhor venera o sucesso...). Mistificação sôbre mistificação! Não é o preço a ser pago, e sim a jóia pela qual se pagou, que constitui o verdadeiro problema. Mas o preço tem de ser pago; e o preço do sucesso artístico costuma ser uma considerável dose de fracasso. Estabelecer-se como uma celebridade graças a um sucesso escrito aos vinte anos de idade, e depois fabricar um nôvo sucesso de dois em dois anos, até morrer —

essa experiência não se assemelha à carreira de nenhuma artista que eu conheça. Um artista, no início, é um desajeitado, na melhor das hipóteses um desajeitado brilhante; mesmo depois de ter alcançado algum sucesso, êle reincide continuamente em malogros, e ninguém deveria ser tolo a ponto de idealizá-los, pois êles representam para o artista nada mais do que amarga desolação. A vida de dois famosos homens que fizeram brilhante carreira, Shakespeare e Shaw, não constitui exceção. Nem mesmo a de Shaw. Os críticos medianamente intelectualizados da década de 1890 eram orgânicamente contrários ao jovem intelectual que escreveu *Arms and the Man* (*O Homem e as Armas*); êle não fêz sucesso naquela época, e fêz muito pouco sucesso durante os seus últimos vinte e cinco anos de vida. Quando hoje se diz que *O Canto da Cotovia* só fica atrás de *Saint Joan* (*Santa Joana*), vale a pena lembrar qual das duas peças fêz carreira menos longa na Broadway.[10]

(Se os defensores do passatempo tendem a ser contrários à arte, nós que somos partidários da arte precisamos deixar bem claro que não somos contrários ao passatempo. Surgiram determinados tipos de passatempo, tais como as Peças Perfeitas, que constituem obstáculos no caminho da arte, e que em certo sentido foram concebidos para substituir a arte; mas não precisamos, em absoluto, condenar o passatempo em si — e, aliás, Aristóteles tampouco o fêz, ao formular a distinção entre as duas categorias. Muito pelo contrário, acabamos adquirindo no teatro tal respeito por certas formas e obras mais ligeiras que nos dispomos a falar da *arte* que existe nelas, ultrapassando assim os limites da classificação que eu vinha usando. As obras de Labiche e Offenbach são passatempos — mas será que isso as impede de serem obras de arte? As obras de Dumas Filho não são passatempos — mas será que devemos por isso colocá-las numa categoria superior às de Labiche e Offenbach? Neste ponto, a terminologia nos deixa de-

10 Foi *Santa Joana*, com 218 representações (1923-24), contra 229 de *O Canto da Cotovia* (1955-56). Não é exato dizer que tôdas as carreiras eram curtas na década dos 20: durante a temporada de 1923-24, dezessete peças atingiram mais de 500 representações na Broadway, entre as quais os grandes clássicos foram *The Bat* (*O Morcêgo*) e *Abie's Irish Rose* (*A Rosa Irlandesa de Abie*).

sarmados, como acontece, em algum ponto, com tôda terminologia crítica. Faço questão de reconhecer isso entre parênteses, antes de continuar a usar a dicotomia "arte e passatempo" dentro dos seus devidos limites, e faço questão de insistir em que o que procuro medir não é o grau de seriedade, mas o grau de curiosidade espiritual.)

Venho sustentando o ponto de vista de que o dramaturgo moderno "sério" está, ou deveria estar, ao lado de outros escritores modernos, engajado numa busca da essência humana. Admitindo que seja possível definir numa única palavra a qualidade moral de que o artista engajado nessa busca precisa mais do que de qualquer outra, eu diria que essa qualidade é a audácia. Por outro lado, os artistas que não buscam, que não fazem esfôrço de pesquisa, mas que trabalham confortàvelmente instalados, dentro dos seus recursos, sem nenhuma ousadia, que nunca arriscam nada, que nunca criam caso — a êstes deveria ser reservado o mais severo adjetivo que existe no vocábulo crítico: êles são inócuos. Na vida real existem coisas piores do que a inocuidade — formas de maldade desenfreada em comparação com as quais a inocuidade se torna digna de louvor. Mas o Demônio não escreve peças. E quando Mussolini tentou escrever peças não logrou projetar nelas nem um pouco da fôrça da sua perversidade. Como muitos homens melhores do que êle, só conseguiu escrever coisas inócuas. Mas êsse é o pior tipo de literatura.

As duas concepções de trabalho — arte e passatempo, busca e artesanato — são acompanhadas por duas concepções de trabalhador. O mestre do passatempo é uma pessoa bem ajustada, que se sente feliz segurando as mãos do público. O artista, se não é um desajustado — e não creio que êle o seja — também não está bem ajustado; talvez devêssemos seguir a sugestão de Peter Viereck e inventar uma terceira categoria, a do homem *não*-ajustado, o rebelde sadio. De qual-

---

11 Quando Scribe ingressou na Academia Francesa, o discurso de recepção dizia: "O segrêdo de vossa prosperidade teatral consiste em ter fielmente captado o espírito do vosso século, escrevendo o gênero de peças que êsse século está pronto a aceitar, e que corresponde precisamente à sua natureza." Descontando eventuais diferenças de vocabulário, não é isso o que um crítico da Broadway diria hoje ao entregar um prêmio a um dramaturgo da Broadway?

quer maneira, sabe-se pelo menos desde os tempos de Platão que o artista é um personagem perigoso e, por conseguinte, que a arte é uma atividade subversiva. Não me refiro à Filosofia, e muito menos à política: falo dos artistas. Os artistas são elementos de perturbação e instabilidade, não pelo que apregoam, mas pelo que são, ficando entendido que os conservadores como Dante e Shakespeare são muito mais perturbadores e instáveis do que os nossos pequenos revolucionários. Quanto maior o artista, tanto maior o transtôrno.

Na voz de todo artista, por mais clara e doce que ela seja, há sempre um leve tom bastante parecido com a insolência. O menino que disse a Madame de Pompadour: "*Por que* não pode você me dar um beijo? A rainha me beija", não era o devastador Voltaire, mas o "meigo" Mozart. "Para aquecer a arte até o rubro mais branco, é preciso que haja algum fanatismo por trás": ao escrever esta frase, Bernard Shaw não estava sob o impacto de uma representação de *Espectros*, de Ibsen, mas de *sketches* de *music-hall* e canções de Yvette Guilbert. O famoso Vagabundo de Chaplin era amável e adorado por todo mundo. Mas quando ouvi um espectador bastante ingênuo referir-se a Carlitos com as palavras: "Não agüento êsse homem", dei-me conta de que muitos outros diriam o mesmo se examinassem suas reações com rigor; pois apesar de tôda a sua simpatia e alegria, Chaplin é um artista capaz de assustar os espectadores. Mais um vez, não me refiro à política (embora a adesão de Chaplin ao stalinismo possa sem dúvida ser explicada pelo fato de que êle *pensava* tratar-se de uma política radical — e aqui foi a história que pregou uma peça em Carlitos). Em cada um dos seus filmes, por mais leve que seja, há sempre um aspecto de ameaça; enquanto os outros comediantes, na sua maioria, por mais barulho que façam, são inteiramente inofensivos.

Henri de Montherlant dedicou um ensaio a uma analogia entre dramaturgia e touradas; e ouvi Martha Graham comparar o dançarino ao toureiro, não quanto à semelhança de movimentos, mas quanto à semelhança de psicologia: o dançarino deve atingir essa afiadíssima intensidade na qual cada movimento, cada passo, cada salto têm o mais alto grau de urgência, o mais profundo sentido de risco.

"Viver perigosamente!" O artista segue a recomendação de Nietzsche. Ortega y Gasset diz que há nisso certa vul-

garidade, pois a vida é perigosa pela sua própria natureza. É verdade; mas como essa verdade é ignorada e implìcitamente negada pela cultura moderna, Nietzsche estava plenamente justificado em proclamá-la aos quatro ventos. Ainda agora, apesar dos editoriais inùtilmente violentos contra a bomba de hidrogênio, apesar de fatos como o extermínio de seis milhões de judeus serem do conhecimento geral, a complacência fundamental que caracteriza a cultura da classe média — a mais imperturbável de tôdas as impertubabilidades — continua a nos acompanhar. As obras de Nietzsche não estão "ultrapassadas" — nem está a noção que o artista tem do perigo. A sua utilidade para a sociedade provém exatamente do seu caráter "subversivo".

O teatro poderia dar uma contribuição especial nesse sentido. Embora êle tenha optado, às vêzes, por ser a menos ousada das artes, o seu princípio essencial, e mesmo as suas técnicas, o orientam na direção contrária. A teatralidade é, *por definição*, audaciosa. O comediante é, *por definição*, um bufão. A impertinência, a insolência, a petulância que atribui, hipotèticamente, aos artistas em geral, ninguém as negaria ao palhaço em particular. Mas onde estão as deduções lógicas que deveríamos tirar dessas circunstâncias? Os recursos graduais, consumados e delicados de que o romance dispõe e que faltam ao teatro são citados com bastante freqüência, mas será que já exploramos as possibilidades do teatro no sentido oposto — o reino do súbito, do surpreendente, do extravagante? O teatro é o lugar para os anarquistas jogarem as suas bombas.

Ou talvez para tôdas as pessoas *menos* os anarquistas jogarem as suas bombas. O teatro é a arte das explosões, mas o macête consiste em detoná-las no momento exato e no lugar certo. Só há margem para a audácia nas artes quando ela é mantida sob rigoroso contrôle. O ritmo do teatro deriva de uma sucessão de explosões e silêncios; ou, mais precisamente, há a preparação, a explosão e o apaziguamento. Não basta o homem de teatro carregar explosivos na sua mala; êle tem de saber exatamente como se prepara um explosão, e onde caem os estilhaços; pois — conforme mostram inúmeros exemplos colhidos nas obras de grandes expoentes da literatura dramática — é a combinação de audácia e contrôle que produz os supremos efeitos artísticos. A direção, no teatro, requer

a mesma combinação de podêres, embora mesmo os peritos só nos proporcionem, em geral, audácia sem contrôle ou contrôle sem audácia. Dos homens que conheço, o único a possuir ambos êsses trunfos no mais alto grau — e em ambas as atividades, dramaturgia e direção — é Bertolt Brecht. É nisso, e não na teoria e na prática da propaganda, que reside o segrêdo da sua importância sem igual no teatro dos nossos dias.

Mas não quero, em absoluto, propor um messias. Não existe um indivíduo capaz de fornecer uma solução para o nosso problema, e a solução que Brecht fornece para uma parte dêsse problema é, a meu ver, errada. Êle é um dêsses escritores que procuram cada vez menos aquilo que venho designando como a essência humana, à medida que se convencem cada vez mais de que já a encontraram. Mesmo supondo que Brecht já a *tenha* encontrado, tal fato não seria um bom sinal para êle, na sua qualidade de artista. Os únicos artistas contemporâneos que permanecem artistas após se converterem a causas que exigem um monopólio da verdade são aquêles que não estão inteiramente convencidos. A vitalidade da obra de Graham Greene provém do fato de que êle luta continuamente contra o seu próprio catolicismo. No momento em que êle disser a si mesmo: "Sou um escritor católico", e começar a pedir à verdade da sua fé que tome o lugar da sua percepção pessoal da verdade, por mais provisória e hesitante que essa percepção seja, êle estará liquidado. Não pretendo aqui manifestar-me contra o comunismo ou contra o catolicismo; o meu propósito é mostrar, apenas, que tipo de adesão a essas causas, ou a quaisquer outras que façam exigências semelhantes aos seus adeptos, é nocivo a um artista. A audácia pela qual elogiei Brecht não foi produto dêsse tipo de adesão, mas, pelo contrário, daquela liberdade burguesa de que Brecht veio aos poucos a descrer. Como êle era artista em função de suas atividades subversivas, ainda por cima atividades manifestamente subversivas no terreno social, a sua arte tinha necessidade vital de uma sociedade que, em primeiro lugar, lhe permitisse tentar subvertê-la. O capitalismo burguês preenchia ambas as condições; o comunismo soviético não preenchia nenhuma das duas. E assim o *enfant terrible* da República de Weimar procurou transformar-se em indivíduo servil da burocracia soviética e da RDA (República

Democrática Alemã). Sòmente em relação ao Ocidente podia êsse escritor político ao menos tentar permanecer ousado, e êsse é um tipo fácil de ousadia (comum também entre os anticomunistas), que no fundo não é nenhuma ousadia.[12] Enquanto isso, as obras maiores nas quais Brecht deposita suas esperanças no sentido de uma validade mais permanente são particularmente vivas sempre quando algum conflito interior não-resolvido se introduz à fôrça, contra a vontade do autor e dos burocratas vigilantes. Para dentro de *Galileu* e de *Mãe Coragem* foram contrabandeados elementos que são tão subversivos em relação ao comunismo* quanto *A Ópera dos Três Vinténs* o é em relação ao capitalismo. A imprensa comunista não se mostrou inteiramente satisfeita com nenhuma dessas duas peças.

É um engano esperar sequer que um ideal possa encontrar a sua realização através de um indivíduo. É um engano esperar que uma situação ideal possa um dia encontrar a sua realização, de qualquer maneira que seja. E é um engano, sobretudo, pensar que séculos de grande teatro possam surgir graças às explicações dos críticos sôbre como escrever peças, ou mesmo sôbre como não escrevê-las. A influência do crítico não se exerce diretamente sôbre a criação artística, mas sôbre a opinião pública (o dramaturgo fazendo, porém, parte do público). O que o crítico influencia é o estado de espírito.

O teatro de hoje está desmoralizado. Êle sofre uma oscilação histérica entre um cinismo barato e uma euforia idea-

12 Meus comentários sôbre Tennessee Williams e Arthur Miller, nos meus livros *What is Theatre?* e *The Dramatic Event*, constituem uma tentativa de descrever o fenômeno de ousadia fácil ou falsa na dramaturgia norte-americana contemporânea. Não quero negar, com isso, a êsses dois autores a capacidade de serem autênticamente audaciosos; a sua superioridade sôbre a maioria dos seus colegas provém, em grande parte, justamente da sua maior capacidade de ousadia.

* É preciso lembrar, mais uma vez, que no momento em que êste ensaio foi escrito, "comunismo" queria dizer "stalinismo". Por outro lado, algumas obras póstumas de Brecht mostram-no muito menos como um indivíduo servil do que poderia parecer neste ensaio, escrito antes da morte de Brecht. A respeito da insuficiência da minha própria fórmula, vejam o ensaio intitulado "O Teatro Engajado", neste mesmo volume.

lista. Isso poderia ser uma conseqüência do fato de que a arte dramática atrai, nos tempos de hoje, principalmente maníacos depressivos. É verdade que essa constatação não leva a nada, a não ser à pergunta: como essa situação chegou a existir? Por que não há nada, entre o enfadonho desespêro e o ardor superficial, senão o vácuo? Essa pergunta coloca o carro na frente do boi: é precisamente por causa dêsse vácuo, dêsse vazio, dêsse *néant*, que os homens não podem fazer outra coisa senão admitir derrotas ou simular sucessos, rebaixar-se para o cinismo ou elevar-se para um entusiasmo febril e exibicionista. E isso quer dizer, mais uma vez, que êles estão desmoralizados.

O que podemos fazer — contanto que não seja tarde demais — para tentar remediar a desmoralização de uma instituição qualquer, seja ela a igreja, o exército, a nação, senão tentar colocar os homens de nôvo na trilha de um sentido do passado, das gloriosas origens da instituição, dos seus grandes vultos, dos seus momentos de esplendor? E é isso o que tentei fazer ao longo dessa pequena tentativa de responder à pergunta *Que é o Teatro?* (ou melhor, dessa longa tentativa de fazer essa pergunta). Nós, os homens de teatro, precisamos da inspiração e da disciplina de Shakespeare e de Molière, exatamente como um musicista precisa da inspiração e da disciplina de Bach e de Mozart. E precisamos de uma noção sôbre de onde êle veio, êsse nosso teatro, para onde se tem encaminhado, e aonde parece estar indo agora. Para a inexorável tarefa que nos aguarda — a tarefa de continuar — precisamos, também, atribuir-nos um objetivo principal. Sugeri, nestas páginas, que êsse objetivo fôsse a busca da nossa humanidade perdida. E como armas nessa busca recomendei duas que vêm sendo usadas desde as origens, sem nada perderem de sua eficiência através dos tempos: a audácia de Dioniso e a mão controladora de Apolo.

(1955-56)

IV

Ibsen, numa Visão Pessoal

(Discurso proferido na Universidade de Oslo, durante a Semana de Ibsen, em 1956)

A FERRAMENTA de Ibsen era a língua norueguesa. Essa é também a vossa ferramenta — mas não a minha. Portanto, sinto-me diante de vós, hoje, como um amador dirigindo-se a profissionais. E a posição do amador tem algumas vantagens, ainda que sejam, principalmente, as da irresponsabilidade.

Em defesa própria, permito-me lembrar-lhes que Ibsen foi um escritor *europeu;* quero dizer, um escritor conhecido em todo o mundo ocidental, e portanto conhecido em tôdas as línguas do mundo ocidental. Muito poucos dramaturgos, mesmo entre os maiores, são europeus nesse sentido. Calderón, Racine e Schiller, por exemplo, estão totalmente ausentes dos palcos de língua inglêsa, e são quase totalmente desconhecidos pelos leitores de inglês. Coube a Ibsen e a Strindberg — a Ibsen mais do que a Strindberg — a façanha de conquistar os estrangeiros. Portanto, se os vossos críticos nos censuram por não estarmos reconhecendo o caráter norueguês de Ibsen, vós deveríeis censurar o próprio Ibsen, por ter sido cosmopolita a ponto de exercer sua atração sôbre nós. Para vós, a ação de *A Casa de Boneca* se desenrola, de maneira essencial e inconfundível, na Noruega. Bernard Shaw, porém, disse que essa ação se desenrola em qualquer subúrbio da Europa; e é isso o que todos nós, não-escandinavos, sentimos, apesar das notórias imperfeições das traduções ibsenianas. Da mesma forma que os

alemães chegaram a falar em *Unser Shakespeare,* não existe país não-escandinavo que não tivesse pensado em *seu* Ibsen.

Tudo isso para desculpar-me pelo título sob o qual esta palestra foi anunciada: *O que Ibsen Significou para Mim,* que tem um toque egoísta. Espero que a maldição do egoísmo possa ser eliminada das minhas considerações de hoje, graças à tipicidade da experiência que vou relatar. Pretendo referir-me não ao que Ibsen significou para mim pessoalmente, mas ao que êle tem significado para os não-escandinavos em geral. No entanto, Ibsen ensinou-nos a não ter receio de falar em nosso próprio nome, pois êsse receio traz o perigo de falar não em nome de todo mundo, mas em nome de ninguém.

Quando eu tinha uns quinze anos, um dos nossos professôres falou-nos de uma peça que acabara de ver em Londres. Não conseguia lembrar os nomes dos personagens, mas resolveu chamar a protagonista de Sybil Thorndike, já que fôra essa atriz quem desempenhava o papel. A estória era realmente formidável — creio que foi assim que êle falou — e a peça terminava com o filho de Sybil Thorndike enlouquecendo no palco, com a pobre da Sybil Thorndike incapaz de decidir se devia ou não manter a sua promessa — que era de envenenar o filho.

Um pouco mais tarde encontrei numa pequena biblioteca da cidade onde cresci, no Lancashire, um exemplar da peça *Espectros,* de Henrik Ibsen. Dando uma olhada na última página, reconheci a peça relatada pelo meu professor. (O prefácio aludia a uma atriz italiana que havia aparentemente interpretado Sybil Thorndike; seu nome escrevia-se DUSE, e fiquei pensando qual seria a sua pronúncia.) Ao ler a peça tôda, achei que o professor não havia exagerado as circunstâncias da ação nem a sua eficiência. Também eu achei a peça "realmente formidável". Essa hipérbole coloquial me parece realmente adequada para exprimir o juvenil entusiasmo que senti por um autor capaz de me comover tão profundamente. Não me lembro de um livro que me tenha causado tamanha surprêsa, me tenha deixado tão desarmado e tonto, até o dia em que, já nos meus tempos de universidade, li *Crime e Castigo.* Ou até, também nos meus tempos de universidade, vi pela primeira vez uma peça de Ibsen encenada.

Tratava-se de *Solness, o Construtor* com D. A. Clarke-Smith no papel de Solness e Lydia Lopokova no de Hilda Wangel. Eu não conhecia a peça e, mais uma vez, senti-me surpreendido. Mas, pensando bem, essa é realmente uma peça surpreendente, do início ao fim. Onde estamos? Quem são os personagens? E o que está acontecendo? Todos hão de concordar que a peça representa uma concepção antiquada de teatro; quando um personagem diz que a jovem geração está batendo à porta, ouve-se realmente alguém batendo à porta, e a jovem ingênua entra em cena. No entanto, o que torna a batida à porta tão estranhamente ameaçadora? Todos os espectadores, em tôrno de mim, tiveram um sobressalto. O enrêdo não parece muito claro ou, pelo menos, fàcilmente compreensível. O que terá acontecido, afinal de contas, muito antes do momento em que o pano levanta? Devemos acreditar em tudo isso? Devemos acreditar, por exemplo, que Solness tenha, do alto de uma tôrre, levantado o seu punho contra Deus? E terá êle realmente feito a promessa à qual a môça se refere? E será possível que depois de tantos anos ela volte a Solness, esperando que êle cumpra a promessa? É claro que não. Porém, se a fábula é tão confusa e incrível, como explicar que todos se deixem *apanhar* por ela? Eu, pelo menos, me deixei apanhar. E não podia admitir que a teia na qual me deixei apanhar fôsse apenas a de uma dramaturgia hábil, como, por exemplo, a de Scribe. Havia, na teia ibseniana, algo mais parecido com Sófocles. Pareceu-me tratar-se da teia do destino. Não que eu identificasse nela a *idéia* do destino — mas, talvez, o *sentido* do destino, o sentido do inevitável, do mais alto significado. Em algum lugar, por trás da prosa burguesa do diálogo, ressoa o toque de um grande gongo de bronze. Não me refiro à sutileza do pensamento, mas à fôrça do efeito. O *impacto*, o *fascínio*, noções através das quais os editôres costumam apregoar qualquer livro nôvo que publicam, são na realidade fatos bem raros. Mas mesmo aquêles que não prezam Ibsen hão de reconhecer que êle sabe introduzir o fascínio no palco desde os primeiros segundos da ação, e mantê-la incólume durante todo o desenrolar da peça, enquanto o impacto da obra, no seu conjunto, raramente deixa de ser violento.

E é por isso que as noites ibsenianas se destacam, de modo tão nítido, nas minhas lembranças que abrangem quase

um quarto de século de idas ao teatro. Embora muita coisa se tenha evadido de minha memória, a qualidade específica de cada produção permanece, ainda que se trate apenas de uma das qualidades específicas de Ibsen, luzindo por trás de um mau trabalho dos intérpretes e de uma direção inadequada. Entre as melhores encenações que já vi encontra-se a de *Espectros* apresentada pelo Old Vic pouco antes da Segunda Guerra Mundial, com Marie Ney no papel da Senhora Alving e Emlyn Williams como Oswald. Embora o tempo tenha apagado longos trechos do espetáculo na minha lembrança, certos momentos me acompanham até hoje com luminosa clareza. E êsse é um resultado mais satisfatório do que possa parecer à primeira vista, pois se o ambiente de uma peça de Ibsen é sempre carregado do início ao fim, a carga explode sòmente em raras ocasiões — numa tempestade de relâmpagos e trovões, ou numa tìpicamente ibseniana tempestade de relâmpagos sem trovões. No espetáculo do Old Vic, um trovão ressoou no momento do incêndio do hospital, e o som do trovão se tornou irônico quando Manders deu o seu grito de lamento por não ter pôsto o estabelecimento no seguro. Relâmpagos sem trovões iluminavam a tranqüilidade da primeira entrada de Emlyn Williams (quando Oswald, o anti-herói, enfrenta Manders), e o silêncio dentro do qual a Senhora Alving ouvia os ruídos suspeitos de Oswald e Regina no quarto ao lado, e se dava conta do que êles significavam. (Marie Ney deixava cair um pedacinho de papel amarrotado, e os espectadores podiam ouvir o barulhinho do seu choque contra o chão.)

Seria fácil relatar os méritos dos outros excelentes espetáculos ibsenianos que vi — tais como a encenação de *O Pato Selvagem* dirigida por Michael Benthall, na qual Anton Walbrook evoluía, com deslumbrante virtuosismo, entre os limites do patético e do ridículo — mas a essência da importância de Ibsen talvez possa ser captada com maior propriedade através de uma menção a duas produções que não eram excelentes. A apresentação de *Rosmersholm* na Yale Drama School provou — para a minha satisfação e, talvez, para a minha surprêsa — que mesmo um espetáculo amador de razoável qualidade, quando dirigido com critério e sensibilidade, pode cativar a platéia e exercer um violen-

to impacto — em outras palavras, criar no teatro a magia ibseniana, o mundo ibseniano.

Finalmente, quero referir-me à pior encenação de uma peça de Ibsen que já vi até hoje: *Solness, o Construtor*, na produção apresentada no Teatro Phoenix de Nova York há cêrca de dois anos, com Oscar Homolka como Solness e Joan Tetzel como Hilda Wangel. Houve, ali, uma decidida tentativa no sentido de eliminar a poesia, o aspecto mítico, a sugestão do som de grandes gongos, e de reduzir a peça a um banal romance entre um homem de negócios cansado e uma jovem ardente que êle prefere à sua enfastiada e enfadonha mulher. O fato de ter falhado essa tentativa prova que a peça de Ibsen resiste a qualquer interpretação. Os grandes efeitos ficaram, sem dúvida, enfraquecidos, mas não se deixaram eliminar. Apesar do esfôrço de transferir Ibsen para a terra firme do naturalismo, as vibrações do tremor de terra ibseniano continuaram a se manifestar de vez em quando.

2

Tentei explicar até agora o que, na obra de Ibsen, nos prende. Chegou a hora de tentar explicar o que, na obra de Ibsen, nos *mantém* presos. Para dar o meu exemplo pessoal, por que teria eu começado com Ibsen o meu primeiro livro sôbre dramaturgia moderna, e terminado com Ibsen, anos mais tarde, outro livro, sôbre teatro moderno? Ou, para apresentar a pergunta sob uma forma mais acadêmica, em que consiste a sua validade permanente, hoje em dia, nos meados do século XX, quando todo o choque inicial do ibsenismo foi absorvido há muito tempo?

A atitude do mundo para com Ibsen já atravessou duas fases e, pelo que vejo, está entrando agora numa terceira. Na primeira fase, no fim do século XIX, as pessoas ou proclamavam o seu ódio ao iconoclasmo ibseniano, ou a sua entusiástica adesão àquele iconoclasmo. De qualquer maneira, o Ibsen da primeira fase era um revolucionário; e era aceito pelas pessoas que eram revolucionárias, e rejeitado pelas pessoas que não eram revolucionárias.

A segunda fase veio no início do século XX, com a aceitação de Ibsen pela sociedade em geral. Êsse tipo de conquista constitui sempre, ao mesmo tempo, uma perda, pois

uma aceitação generalizada significa apenas uma cessação de hostilidades, e não interêsse ativo na obra de um autor. Ser aceito é o primeiro passo para ser ignorado. Além disso, quando a retaguarda aceita um autor, a vanguarda o abandona; isso é inevitável, já que uma das funções da vanguarda tem consistido justamente em censurar a retaguarda por subestimar o autor em questão. Menos inevitável, mas perfeitamente natural, é a tendência da vanguarda de se voltar contra aquêles em cuja defesa costumava quebrar lanças, às vêzes até retomando argumentos que a retaguarda foi a primeira a usar. No século XIX, quem costumava a advertir os dramaturgos sôbre os perigos ibsenianos eram os velhos críticos caducos; no século XX, os dramaturgos começaram a ser advertidos sôbre êsses mesmos perigos pelos jovens espíritos avançados. O teatro épico de Bertolt Brecht, que começou na década de 1920, foi, na sua parte técnica, principalmente uma revolta contra Ibsen, cujos conceitos formais Brecht descreveu como rígidos e limitados.

O aspecto ideológico foi, talvez, ainda mais importante do que o técnico. Sendo a única teoria teatral marxista plenamente elaborada, o teatro épico de Brecht é o mais puro exemplo de coletivismo que existe na literatura dramática do século XX, e a exposição cristalina do seu pensamento pode ser encontrada na peça *Die Massnahme* (*As Providências*), na qual êle glorifica o sacrifício do indivíduo diante dos interêsses do grupo. Segundo uma declaração fidedigna de Ruth Fischer, a peça é baseada nas experiências do seu irmão Gerhard Eisler como agente comunista na China, e uma versão dramática antecipada das mortes de Radek e Bukharin, Rajk e Slansky — embora sem mencionar o posterior reconhecimento, tornado público em 1956, de que as confissões dêsses homens não passavam de uma porção de mentiras.

Durante o período da história em que nasceu o teatro épico, o pensamento coletivista se espalhou amplamente além dos limites do movimento comunista e quando eu fazia meu curso universitário na década dos trinta a opinião corrente apresentava Henrik Ibsen como um *quadrado* e um pequeno-burguês, como um representante da fase final do individualismo, e não da fase inicial da grande ordem nova. Só mais tarde vim a saber que êsse ponto de vista foi formulado, ori-

ginalmente, pelo próprio Friedrich Engels, e a seguir reproduzido por todos os críticos marxistas, a começar por Mehring.

E Marx e Engels estavam certos, se é que o conjunto da sua Filosofia estava certo; e é precisamente disso que se trata. Por outro lado, Ibsen deixará de parecer *quadrado* e pequeno-burguês, e voltará a ser importante, para aquêles que quiserem tomar posição *a favor* do indivíduo e *contra* aquilo que se lhes apresenta como o hediondo monólito do coletivismo soviético. Para êstes — e creio já lhes ter feito sentir que sou um dêles — os grandes individualistas do século passado continuam grandes. Grandes e exemplares — pois êles possuíam aquilo que perdemos, mas que precisamos redescobrir, custe o que custar.

O que êles possuíam, antes de mais nada, é aquilo que Lionel Trilling e outros têm definido como a mística do indivíduo: o seu respeito próprio e a sua fé em respeito próprio iam além da opinião, tornavam-se sentimento, iam além do sentimento, tornavam-se fé. Para êles, não existiam tipos como Radek ou Bukharin — ou seja, pessoas a quem se pudesse pedir que renegassem a sua própria vida, em benefício de um alegado bem coletivo. Em alguns versos de sua autoria, que têm sido freqüentemente citados, Henrik Ibsen disse certa vez que viver é lutar contra os demônios que infestam a cabeça e o coração do homem, e realizar um Juízo Final contra si mesmo. A mística do indivíduo nunca foi descrita de maneira mais expressiva, e o assunto essencial das peças de Ibsen nunca encontrou definição mais precisa. Mesmo quando Ibsen critica um individualista — em *Brand* e *O Pato Selvagem*, por exemplo — êle não parte de qualquer ponto de vista aceitável pelo marxismo, e sim do ponto de vista de outro individualista. O defeito de Brand é, em última instância, uma falha no conhecimento de si mesmo. Em vez de viver em harmonia com a sua própria natureza, êle tenta viver de acôrdo com uma lei abstrata, que êle precisa impingir constantemente a si mesmo e aos outros, através de uma violência arbitrária. Êsse individualista se torna cada vez menos um indivíduo. Sob o pretexto de uma suposta fidelidade ao *sôbre*-humano, êle se torna *des*umano.

Analisemos a Senhora Alving, a mulher individualista. Sabemos que ela lê os livros certos, ainda que Ibsen não

especifique os títulos, de modo que cada espectador possa imaginar que ela lê as suas obras prediletas. Ela pertence à grande corrente esclarecedora do século XIX. Mas descobrimos que, enquanto ela contribui para um esclarecimento generalizado, continua ignorando justamente as duas ou três coisas que mais precisaria saber: em primeiro lugar, a sua cumplicidade na tragédia do Capitão Alving. No final, quando ela diz a Oswald que também ela tem a sua parte de culpa, pois deixara que os seus preconceitos e o seu mêdo da sexualidade a impedissem de aceitar a alegria de viver de Alving, ela o confessa também a si mesma. A catástrofe desempenha nessa estória o papel da psicanálise, tornando conscientes os fatos culposos que a protagonista procurou reprimir com tanto empenho. A Senhora Alving, através dos livros que leu, veio a saber de muitas coisas; mas não chegou a se conhecer a si mesma. O seu defeito não é — conforme pensa Manders — um excesso de individualismo, e sim uma insuficiência de individualismo.

A minha geração na universidade, na década de trinta, dedicava o maior desprêzo a todos aquêles que "estavam apenas interessados em salvar as suas almas", descuidando-se, conseqüentemente, da tarefa principal, a de modificar o mundo. Não nos dávamos conta de que a fôrça motora que impulsionava o zêlo reformador de cada um de nós não passava, numa proporção impressionante, de mêdo de si mesmo, de incapacidade de se enfrentar a si mesmo. Caçoávamos do escapismo de certos poetas individualistas, sem percebermos que o coletivismo social podia equivaler à fuga suprema e que, inversamente, não podia existir um altruísmo sadio que não fôsse baseado em respeito próprio. Ora, se não nos tivessem contado que Ibsen era pequeno-burguês, bem que poderíamos ter aprendido a nossa lição com êle. Pois êle viu que a cultura da Senhora Alving era apenas uma delicada pele encobrindo uma chaga. E viu que o altruísmo de Gregers Werle era apenas o resultado de uma consciência pesada; Gregers persegue Hedwig porque está fugindo de si mesmo.

À falta de respeito próprio tão generalizada nos dias de hoje corresponde, naturalmente, uma falta de respeito a tôda a vida interior do homem, conforme demonstra o tom implícito que se dá atualmente à palavra "subjetivo". O

"objetivo" é real, o "subjetivo" é irreal — em outras palavras, o homem alcança a verdade fugindo de si mesmo. Quando, em 1938, alguém observava, falando de Neville Chamberlain, que pelo menos os seus motivos eram bons, sempre havia um jovem marxista por perto, para retrucar que não devemos julgar os motivos, e sim os fatos objetivos. Também nesse particular, Ibsen pertence a uma tradição mais antiga. Êle acredita que o próprio motivo é um fato objetivo e, num sentido estrito, o fato original, aquêle pelo qual se deve começar. Êle nunca teria escrito uma peça sôbre os erros e os acertos da política de Chamberlain, mas poderia perfeitamente ter escrito uma peça indagando se Chamberlain tinha bons motivos, se a sua consciência era limpa. Suas peças são estudos de consciências que não são limpas, que demonstram falta de integridade. É natural, portanto, que êle pareça não só antiquado, mas também disparatado àqueles que admitem que a vida começa depois que a integridade individual se rendeu a um partido, a uma classe ou a um Estado.

Não quero, porém, concentrar tôda a minha argumentação no comunismo, pois no assunto que nos interessa no momento o comunismo é apenas o exemplo extremo de um fenômeno universal: o conformismo querendo fazer-se passar por virtude. E na civilização ocidental encontramos êsse perigo menos sob a forma de comunismo do que sob a forma de uma nova atitude existencial que o sociólogo norte-americano David Riesman definiu como atitude "dirigida pelos outros"; isto é, o fato de as pessoas se orientarem em função dos seus semelhantes, não só em assuntos materiais, e não só quando os outros estão olhando, mas também na mais íntima atividade mental do indivíduo humano. A civilização moderna vive sob o signo da maledicência.

Os súditos da Rainha Vitória, rígidos e individualistas, eram, naturalmente, homens "dirigidos de dentro". Formados pelos seus severos pais na disciplina da confiança em si mesmos, êles escutavam atentamente as suas vozes interiores, e trilhavam o seu caminho independente. Saber se poderemos um dia voltar a uma situação semelhante é uma questão que ultrapassa de longe o alcance dêsse depoimento. Mas mesmo David Riesman (que parece ser uma fatalista) não hesita em demonstrar, a êsse respeito, uma admiração nìtidamente nostálgica. E não há dúvida de que a cotação

de todos os individualistas vitorianos se foi elevando, à medida que os homens foram percebendo que terrível balbúrdia os antiindividualistas vêm lançando no mundo. Ibsen é um grande exemplo de uma cultura "dirigida de dentro". *Peer Gynt*, embora não chegue a ser uma profecia sôbre o "dirigismo pelos outros", trata do perigo da falta de identidade, do perigo de uma pessoa ser uma cebola humana, tôda feita de camadas superpostas, sem nenhum centro.

A esta altura dos acontecimentos, posso ter dado a impressão de que *O que Ibsen Significa para Mim* é conservadorismo, Século Dezenove, o Sentimentalismo Quadrado. Não há dúvida de que chegamos a uma situação em que mentalidade vitoriana não sugere mais uma falta de ar irrespirável e irritante, mas virilidade, liberdade intelectual, individualidade exuberante — homens como Henrik Ibsen, mais do que o Pastor Manders. É claro que os grandes vitorianos *não* eram conservadores, mas rebeldes contra o vitoria*nismo*, e positivametne não-conformistas. Em matéria de teoria política, Henrik Ibsen inclinava-se para o anarquismo, que de todos os *ismos* é sem dúvida o mais afastado do totalitarismo. Seus primeiros espectadores o consideravam, essencialmente, como um rebelde, e creio que no futuro êle voltará a ser considerado como tal.

As peças de Ibsen falam *de* rebeldes — de Catilina a Brand e Julian, de Lona Hessel e Nora Helmer a Hedda Gabler e John Gabriel Borkman. E não seria necessário que o próprio Ibsen nos explicasse — e êle o fêz — que só escrevia sôbre as suas próprias experiências; pois é evidente que a rebeldia constitui não sòmente o assunto das peças, mas a sua fôrça motora. O anticlericalismo (tal como aparece nos personagens de Manders e do Diácono de *Brand*) e a sátira política (em *A Liga da Juventude*, e a caracterização de Prefeito em *Brand*) são apenas as manifestações mais óbvias de uma mentalidade essencialmente crítica. À medida que damos as costas, com aversão, nojo ou simplesmente com cansaço, à idéia do escritor como Comissário ou como Porta-voz Oficial, retornamos ao antigo conceito liberal, representado neste século, em estado mais puro, por André Gide: o escritor que faz perguntas, que diverge, que desafia, que perturba, que está em luta com a sua época, mas, por isso mesmo, representa o que há de melhor na sua época,

e ajuda a sua época a se compreender a si mesma. Nós, que vivemos num tempo de um radicalismo artificial, podemos encontrar, nas personalidades de Ibsen e de Gide, exemplos de radicais autênticos.

Quando falo em radicalismo artificial, refiro-me, mais uma vez, não apenas ao comunismo, e mesmo não apenas à política. Refiro-me, por exemplo, a todos os dramaturgos que são considerados ousados, e cuja coragem é comparada pelos críticos, um tanto levianamente, à coragem de Ibsen e Strindberg. Como pessoas humanas, êsses dramaturgos são freqüentemente muito mais boêmios do que Ibsen; e, em comparação com êles, Ibsen parece extremamente empertigado. Por outro lado, algo muito mais fàcilmente identificável como ousadia acha-se espalhado sôbre tôda a superfície de suas peças, que tratam de uma categoria de neuroses que não podiam sequer ser mencionadas no teatro da época de Ibsen. Mas dizem que foi Ibsen quem deu início à ousadia, em *Espectros*...

O engano, aqui, consiste em imaginar que o assunto de *Espectros* seja a sífilis. Essa versão é inexata, felizmente para Ibsen, pois a ciência médica tal como aparece na peça está hoje em dia completamente ultrapassada. A audácia de Ibsen não residia em apresentar assuntos chocantes, embora incluísse também isso. Ela consiste, simplesmente, na sua atitude autênticamente radical para com a vida em geral, e é por isso que ela pode ser encontrada no centro nervoso de sua obra, e não na sua superfície.

O que se aplica à esfera sexual é verdadeiro também em relação à esfera política. As nossas peças políticas atuais oferecem-nos algo que convencionalmente é considerado como ousado, mas que na realidade não exige nenhuma coragem para ser dito — algo que, no máximo, chegou a ser ousado no passado, e que agora é calculado para despertar aplauso de uma *panelinha*, uma classe ou um partido, mais do que provocar críticas desfavoráveis na imprensa e ovos podres jogados da galeria. Por mais estranho que pareça, podemos citar o exemplo de *Um Inimigo do Povo* e da sua adaptação livre para o teatro norte-americano realizada, nos meados do século XX, por Arthur Miller. Em contraste com essa adaptação, o original de Ibsen — apesar de não conter pensamentos particularmente profundos, e ser na minha opinião uma

das peças menos importantes do autor — é autênticamente ousada, principalmente no seu rude desafio à idéia da lei da maioria. O que torna a versão de Arthur Miller desinteressante e que o próprio Miller ficou chocado com a ousadia de Ibsen, pediu desculpas por ela no prefácio, e se encarregou de censurar os trechos agressivos. Os pensamentos perigosos do quase-radical dos nossos tempos não oferecem nenhum perigo; as peças de Ibsen eram tão subversivas que às vêzes chegavam a assustar o próprio autor.

Outra diferença entre o radical antigo e o de hoje em dia é que aquêle investigava a vida, enquanto êste promulga leis a respeito da vida. *Die Massnahme*, de Brecht, representa perfeitamente êste último processo. Uma peça como essa não é sequer um texto de discussão de idéias, pois o autor não debate os problemas com o espectador, mas está deitando regras. Muito menos trata-se de uma obra de investigação, pois a "peça" é apenas um pretexto para ratificar o ponto de partida adotado pelo autor.*

Gerhart Hauptmann observou certa vez que o dramaturgo não deve nunca repetir pensamentos prèviamente formulados por êle ou pelo personagem: o diálogo dramático só deve apresentar pensamentos em vias de serem pensados. Em outras palavras, o dramaturgo não deve ser diretamente didático, pois o dramaturgo didático — aquêle que pretende ensinar, e não aprender — concentra-se em encontrar fórmulas eficientes para pensamentos que foram pensados há muito tempo. A preocupação didática não parece ter constituído uma tentação constante para Ibsen, como constitui para Brecht. Não deixa de ser irônico que o homem habitualmente considerado como o pai do teatro de idéias tenha feito, nas suas peças, tão poucas referências explícitas a idéias.

Considero, aliás, *Um Inimigo do Povo* como uma obra inferior de Ibsen, justamente por ser esta uma das poucas peças em que êsse autor parece estar simplesmente "deitando regras" para o espectador — o dedo em riste, e com certa

---

* Êste superficial comentário da peça de Brecht deixa de aludir à simpatia, no entanto não muito oculta, demonstrada para com o Jovem Camarada. Brecht não era um bloco monolítico, e cedo viríamos a constatar que o movimento comunista mundial também não o era.

tendência a ficar indignado quando o espectador não se comporta direitinho e não segue as regras que foram traçadas para êle. Em geral, no caso de Ibsen, sentimos que somos seus companheiros numa busca e portanto, de acôrdo com o princípio de Hauptmann, não recebemos resumos daquilo que já foi pensado, mas presenciamos o ato de pensar. Resumos de experiências (experiências intelectuais ou outras) são desprovidos de vida dramática. O pulso do teatro começa a bater no momento em que o autor começa a lutar com a sua experiência. Não há melhor exemplo dessa verdade do que o conjunto da obra de Henrik Ibsen.

O princípio de Hauptmann nos capacita a compreender a enorme diferença não apenas entre entre Ibsen e Brecht, mas também entre Ibsen e os *ibsenistas*. Quanto mais êsses últimos concordavam com o Mestre, tanto pior tinha de ser o resultado — pois êles começavam por onde êle terminou, ou seja, pelas suas descobertas. Naturalmente, os escritores que assim procedem têm as possibilidades de ultrapassar o mestre em tudo o que se refere às qualidades exteriores da literatura: elegância, concisão, clareza etc. Êles não fazem senão parafrasear. E isso nos mostra que o que conta na literatura, em última instância, são qualidades outras do que as que acabo de enumerar. Qualquer um de nós aceitará de bom grado a falta de elegância, de concisão, de clareza e assim por diante, contanto que sinta a presença de movimento interior, de ação, de energia, de conflito...

Existe, em Ibsen, uma lição para a nossa chamada classe de autores profissionais. A classe profissional — por definição, talvez, — adquire certa habilidade artesanal, e depois... aplica essa habilidade. Em outras palavras, o escritor profissional escreve dentro do limite dos recursos que sabe possuir. Um determinado recurso funcionou bem da última vez; a suposição de que êle possa funcionar bem de nôvo é suficiente para forçar uma segunda aplicação, depois uma terceira, e assim por diante. Por isso, o único período criador de um escritor profissional é a sua juventude; na situação que acabo de definir, não pode existir desenvolvimento, mas no máximo uma crescente facilidade. Ibsen escolheu o caminho do constante desenvolvimento, aceitando os seus riscos, pagando o seu preço e colhendo a sua recompensa. O preço é a renúncia ao sucesso fácil e à perfeição mesquinha. Os

críticos profissionais movidos por algo mais do que mera solidariedade terão sempre tendência a preferir o artesão profissional ao verdadeiro artista: os méritos daquilo que o primeiro pode oferecer são reconhecidos e avaliados mais fàcilmente; já o artista verdadeiro comete incontestàvelmente um número muito maior de enganos, e nem sempre está progredindo. A recompensa vem no fim, quando o "engano" — a respeito do qual os críticos se mostraram, "com razão", impiedosos — revela-se como um ingrediente indispensável de um padrão de conjunto. Alguém disse que tôdas as peças de Shakespeare, consideradas em conjunto, formam uma longa peça. Uma afirmação semelhante pode ser feita a propósito do conjunto da obra de qualquer artista autêntico. Um dos principais fascínios da obra de Ibsen reside na organicidade da sua obra, no profundo significado que caracteriza a relação entre uma peça e outra. Escrever uma peça como *Brand* e uma peça como *Peer Gynt* não corresponde, simplesmente, a repetir duas vêzes a tarefa de escrever uma dessas duas peças; trata-se de forçar o leitor a ler as peças como uma tese e uma antítese no esfôrço que um artista faz para chegar a uma síntese. Escrever *Um Inimigo do Povo* em seguida a *Espectros* foi mais do que um ato de represália moral, e escrever *O Pato Selvagem* em seguida a *Um Inimigo do Povo*, mais do que um ato de autopunição; uma coisa leva à outra, nesse drama cujo prólogo se intitula *Catilina* e cujo epílogo tem o título de *Quando Despertarmos Entre os Mortos*.

Henrik Ibsen significou muito para mim na época do meu primeiro encontro com o teatro, a literatura e a vida adulta; recorro a êle de nôvo, duas décadas mais tarde, quando procuro, como todos nós fazemos, chegar a um acôrdo com o teatro, a literatura e a vida em tôrno de nós, identificar os problemas essenciais, eliminar preconceitos prejudiciais, corrigir enganos nocivos, enxergar por trás dos fatos o significado dos fatos — e, em tôdas essas buscas, aceitar o indivíduo que realiza o trabalho de identificar, eliminar, corrigir e enxergar. Enquanto a Bíblia nos ordena amar o próximo como a si mesmo, Henrik Ibsen parece lembrar-nos quão insensata seria essa ordem, se dada a pessoas que *não* gostassem de si mesmas.

(1956)

V

Os Prós e Contras do Teatro Político

Contras

TÔDA a reflexão sôbre o assunto parte da suposição de que tôdas as artes têm certa importância social. Mas será que a maioria dos integrantes da maioria das sociedades supõe isso? É provável que não. Assim sendo, aquêle que reflete sôbre o assunto se acha, de saída, em conflito com o mundo e, por conseguinte, aquilo que êle disser pertencerá mais ao domínio da polêmica do que da Filosofia. Mas talvez os pensamentos, sua maioria, pertençam sempre ao domínio polêmico.

De qualquer modo, estamos sem dúvida condenados a uma atitude defensiva. Somos defensores da arte contra os filisteus. Mas acontece que num mundo que não acredita, absolutamente, na arte, a arte é quase sempre apresentada, no que se escreve sôbre o assunto, como tendo uma importância muito maior do que ela de fato possui. Alguns grandes artistas, tais como Platão e Tolstói, recusaram-se a engrossar o côro dos adoradores da arte, mas qualquer colegial aprende cedo a rejeitar tais opiniões a êsse respeito, sem examinar, durante um minuto sequer, a hipótese de que elas talvez merecessem ser ouvidas.

Se Platão e Tolstói estavam errados, o êrro dêles se assemelha ao êrro da maioria daqueles que os criticam: êles atribuíam um valor exagerado à influência da arte. Se o artista é menos perigoso do que êles pensavam, é que a sua obra, de algum modo, não exerce uma influência concreta

e evidente — a influência social. Ou não é verdade que obras "benéficas", como *A Cabana de Pai Tomás*, exerceram sôbre a história uma influência bem menor do que Tolstói supunha? E que a mesma observação se aplica a livros que êle achava "prejudiciais", como, por exemplo, as suas próprias obras-primas?

Não podemos, é claro, simplificar excessivamente êsses problemas. As emoções violentas que muitos sentiram durante a leitura de *A Cabana de Pai Tomás* não deixam de ser "efeitos". O que me pergunto é se tais emoções desempenharam um papel decisivo, ou até mesmo importante, na libertação dos escravos. E se levássemos essa discussão mais longe, teríamos de indagar até que ponto essas emoções benéficas são verdadeiramente benéficas. A própria emancipação foi altamente ambígua, e se é que a Senhorita Stowe, autora de *A Cabana*, exerceu uma influência qualquer, devemos também levar em consideração a sua maneira de antagonizar o inimigo, com a qual ela contribuiu para criar a atual intransigência sulista. Se o seu livro é útil hoje em dia, é principalmente, digamos, para um Governador Faubus, que pode, não sem razão, citá-lo como um exemplo da incompreensão nortista.

Mesmo assim, sustentarei o ponto de vista de que a literatura é muito menos importante, no sentido objetivo, do que se costuma pensar. O Governador Faubus pode muito bem passar sem o livro da Senhorita Stowe. Não nos devemos deixar iludir pelo fato de que a literatura pode *aparentar* ter uma importância política muito maior do que ela na realidade possui. Por exemplo, Boris Pasternak tornou-se politicamente importante, mas isso não quer dizer que as duas obras tenham uma influência política. Sob certo aspecto, trata-se de uma obra profundamente apolítica; mas o que procuro demonstrar é, principalmente, que para os milhões de pessoas que conhecem o nome de Pasternak, êsse nome não representa o autor de palavras que essas pessoas tenham lido, e sim o autor de palavras *sôbre* as quais elas leram. Os Estados Unidos estão cheios de pessoas que choraram quando souberam, pelos jornais, o que aconteceu a Pasternak, mas que começaram a roncar ao chegarem à página dez do seu livro. Portanto, qual é a relação entre êsse incidente e a influência da literatura?

De literatura e política, passemos a teatro e política. Tive a grata oportunidade de observar de perto o mais político dos dramaturgos modernos, Bertolt Brecht. Do seu ponto de vista, o teatro devia ser exclusivamente social, e numa época como a nossa o seu papel único devia consistir em contribuir para as transformações sociais e revolucionárias. Brecht tinha muito mais talento do que a Senhorita Stowe; no entanto, será correto considerar a sua contribuição para a história como mais importante do que a da autora de *A Cabana de Pai Tomás?* Da mesma forma que no caso de Pasternak, temos de distinguir entre o escritor considerado como um nome a ser citado e o escritor considerado simplesmente como um escritor. O nome de Brecht valia mais para os comunistas do que as obras de Brecht. A sociedade pode-se interessar pouco pela arte, mas, ao mesmo tempo, pode dar elevado prestígio ao artista — da mesma forma que podemos venerar um cientista do gabarito de um Einstein, sem têrmos a menor idéia do que êle fêz que mereça ser venerado. Penso que a Sociologia da Arte deveria examinar êsse tipo de fatôres.

O tema "teatro e propaganda" é repleto de paradoxos. A intenção de Brecht foi rebaixar a arte na sua escala de valôres e adotar a ciência como modêlo para a sua obra. Mas em última análise, êle caiu no êrro habitual dos artistas e dos críticos de arte: o de exagerar a influência da arte. Êle atribuiu uma grande importância política ao teatro, uma instituição cujas repercussões sôbre a política são muito reduzidas. Quando sabemos que alguém prefere a Rússia, temos bons motivos para indagar por que êle não vai para a Rússia; do mesmo modo, quando sabemos que alguém prefere a ciência e a política, temos bons motivos para indagar por que êle não se dedica à ciência e à política. Um dramaturgo com algumas noções sôbre Galileu nunca poderá competir com os cientistas no terreno próprio dêstes últimos.

O fato frio, e talvez chocante, é que o artista tem sido, e continua sendo até hoje, um escravo — ou, se preferirem, um lacaio. Os críticos comunistas nunca se cansam de ilustrar êsse fato com dados colhidos nas sociedades antigas feudais e capitalistas. Ali, havia sempre um *patrono,* e ainda ainda hoje há sempre um *patrono,* mesmo se o seu nome se esconde por trás do título de um jornal, de uma revista ou

de uma editôra. O que passamos a perceber claramente a partir de 1930 é que os países comunistas, longe de melhorarem êsse estado de coisas, o agravaram ainda (com uma exceção apenas: a situação das artes interpretativas). Na sociedade ocidental, o indivíduo pode-se tornar, pelo menos, lacaio de um príncipe rebelde — por exemplo, de um milionário que sustenta um periódico comunista. Os destinos de Meyerhold e Eisenstein nos mostram o que acontece com os rebeldes na Rússia.

Não devemos perder de vista o fato de que o artista rebelde desempenha, numa rebelião, um papel tão secundário quanto o seu irmão conservador desempenha na conservação do *status quo*. Deus tenha pena de um regime, e Deus tenha pena de uma rebelião, que dependam sèriamente dos seus artistas! No seu conjunto, êles não são um bando de elementos perigosos, como pensava Platão, mas um bando de elementos inúteis. Um Govêrno brutal poderia, lògicamente, mandá-los direto para um campo de trabalhos forçados — conforme, aliás, o atual Govêrno chinês está fazendo, ao que parece.

Penso, em resumo, que a nossa pesquisa sôbre teatro e sociedade deve começar com a constatação de que uma gigantesca ilusão vem dominando o assunto: a ilusão de que o artista é, pela sua própria natureza, um senhor, mais do que um escravo. É possível, evidentemente, que essa seja uma ilusão característica do próprio artista, levado pela sua situação de impotência a sonhar com o poder. A idéia de um ser humano sublime, de um verdadeiro Prometeu, que muitos associam à imagem do artista, só é razoável quando aplicada aos grandes artistas. Um artista médio não é um Prometeu, mas um camaleão.

Ao abordar o assunto do teatro e sociedade, começarei por abordar a propaganda, pois ela representa a arma mais simples à qual o teatro pode recorrer para enfrentar a sociedade. Mas mesmo essa matéria, embora aparentemente primária, tem suas ambigüidades, conforme já tivemos oportunidade de constatar. A expressão "teatro de propaganda" significa coisas diferentes para pessoas diferentes. Para a maioria das pessoas ela significa, talvez, um teatro que procure favorecer transformações sociais e, particularmente, uma transformação social completa, uma revolução. Mas, afinal

de contas, o "outro lado" também tem a sua propaganda, e peças podem ser escritas na defesa dos interêsses do *status quo*: as peças históricas de Shakespeare constituem um bom exemplo.

Falo de obras que defendem explìcitamente a ordem estabelecida, mas que implìcitamente reconhecem que ela se acha de algum modo ameaçada. Uma obra que aceitasse a ordem estabelecida e não sugerisse nenhuma alternativa para essa ordem não seria uma peça de propaganda, a não ser que ampliássemos consideràvelmente o alcance normal da palavra em questão. É precisamente isso o que muita gente vem propondo nos últimos cinqüenta anos — na sua maioria, gente influenciada pelo marxismo. Existe o lema: "a arte é uma arma"; e no passado era fácil — e talvez o seja ainda em qualquer outro país, exceto nos Estados Unidos — ouvir alguém proclamar: "tôda arte é propaganda". Essa frase tem sua utilidade, pois nos lembra que mesmo escritores clássicos, de ampla aceitação acadêmica, não se recusavam a comprar certas brigas. Mas juntar indiscriminadamente, sob êsse rótulo, *Esperando Lefty*, de Clifford Odets, e a *Divina Comédia*, de Dante, não deixa de ser um tanto infantil. Vou, portanto, ater-me ao sentido mais tradicional da palavra "propaganda": aquêle que subentende um esfôrço direto para mudar a história. Por exemplo, uma obra que procura converter alguém a uma determinada religião é propaganda. Uma obra que se limita a apresentar essa mesma religião, ou reflete a fé do autor nessa religião, não é propaganda. Sem dúvida, uma pessoa pode ser convertida por êsse último tipo de obra, e muitas pessoas têm frisado, não sem razão, que a propaganda é uma má propaganda: nada converte tão pouco quanto a catequese. Mas isso é apenas um comentário sôbre as limitações da propaganda, e não uma tentativa de modificar a sua definição.

Creio ser uma idéia amplamente aceita a de que a propaganda é uma atividade fundamentalmente ofensiva, e não defensiva; isso porque só as suas atividades ofensivas são visíveis. Se é que podemos generalizar nesse assunto, eu diria que a atitude básica do homem de propaganda costuma ser defensiva, e que, quando êle desfere um golpe, acredita estar devolvendo um golpe anteriormente desferido contra êle. O ponto de partida é uma ameaça, quer real, quer imaginária.

A trama de Hitler para apoderar-se do mundo é um sonho de um homem que se sentia perseguido. As perseguições por êle desencadeadas são, ao mesmo tempo, vinganças e defesas antecipadas contra perseguições dirigidas contra êle — mais imaginárias, naturalmente, do que reais.

Com bastante freqüência cita-se, a êsse respeito, a origem da palavra: *congregatio de propaganda fide*, uma comissão de cardeais encarregada de propagar a fé. Se parássemos a explicação aqui, poderíamos arranjar-nos com o conceito positivo do processo e do impulso que leva a êle. A data em que essa congregação foi organizada dá ao problema um aspecto diferente: ano de 1622 — em plena Contra-Reforma. O que fêz nascer essa propaganda original foi a ameaça do protestantismo. Desde a Contra-Reforma, a palavra propaganda conserva uma conotação de fanatismo, ou pelo menos de fervor. Ela é obra de homens que estão com enorme pressa, e acreditam que essa pressa lhes é imposta pelos acontecimentos. A propaganda é uma arma, e uma arma de emergência, a ser usada quando os médicos policiais falham. Em outras palavras, quando a literatura não funciona, podemos ser obrigados a tentar a propaganda. Sabemos que há escritores que chegam a essa conclusão tôda vez que há uma guerra. E há sempre por perto pessoas que afirmam que uma guerra já está em pleno desenvolvimento, e que chegou por conseguinte o momento de usar essa artilharia pesada. "É mais tarde do que você pensa!" "Aja antes que seja tarde demais!" Essa afirmação, que pretende atribuir à propaganda um lugar de primeiro plano, constitui também, hoje em dia, o próprio conteúdo da propaganda. E eis que temos de apontar de nôvo o caráter ilusório da convicção de que a propaganda tem o poder de mudar as coisas. Brecht disse, com efeito, que não se pinta uma natureza-morta enquanto o navio está afundando. Êle não parece ter percebido que não se pinta coisa alguma enquanto o navio está afundando. Alguns artistas abandonam espontâneamente a sua arte em face da premência de uma situação social; mas se todos os artistas fôssem tão coerentes consigo mesmos, a arte propagandista seria uma arte suicida. Dito isso, constatamos que a arte circunstancial se baseia não sòmente numa ilusão, mas também em certa dose de trapaça. O navio está afundando, e embora não haja tempo para pintar uma natu-

reza-morta, há tempo para pintar um quadro mostrando navios que estão afundando porque os armadores querem receber o dinheiro do seguro. Êsse quadro se justifica pela sua utilidade futura, mas na realidade levou tanto tempo para ser pintado quanto levaria uma natureza-morta. Se a alegada utilidade fôr imaginária, a operação inteira ficará caracterizada como uma dupla fraude. Enquanto isso, o artista lançou desprestígio sôbre os pintores de naturezas-mortas, e assegurou consagração antecipada ao seu quadro que representa o naufrágio, sob o pretexto de que se trata de uma obra necessária, útil, bem intencionada, e assim por diante.

Estou resumindo, nessa parábola, a estória da arte social do nosso tempo. E não me venham dizer que tudo isso acabou na década de 1930. Seria mais correto constatar que aquilo que chamamos nos Estados Unidos "o espírito da década de trinta" floresce agora na Europa ocidental, enquanto algo não muito diferente se espalha pela Ásia e pela África. Era isso o que eu tinha a dizer sôbre o que há de errado em todo o conceito de propaganda na arte.

Pelo que escrevi até agora, poderia parecer que uma obra só pode ser ou pura propaganda ou então completamente desprovida de propaganda. Mas a propaganda contida nas peças históricas de Shakespeare perdeu tôda a sua atualidade, e uma parte de sua plausibilidade, enquanto as peças permanecem vivas, graças ao fato de possuírem as qualidades que caracterizam as boas peças do tipo não-propagandístico. Um autor pode ter a intenção de escrever um texto de propaganda e produzir, inadvertidamente, uma obra de arte. Êle pode, ainda, ter as duas intenções ao mesmo tempo, quer em conflito ou em harmonia uma com a outra. Trata-se de um fenômeno complexo e confuso.

Devemos, por outro lado, fazer uma distinção entre uma pregação destinada aos fiéis e uma pregação destinada aos pagãos. A primitiva Congregação de Propaganda dedicava-se à conversão dos pagãos. O drama social típico dos anos 30 costumava mostrar uma pessoa indecisa, bàsicamente liberal, sendo obrigada a fazer uma escolha entre o fascismo e o comunismo, e optando — ou deixando de optar — por êste último. Aqui, a tradicional mudança de posições no âmago do enrêdo se acha aliada a uma conversão quase religiosa. A verdadeira questão — a de saber se uma pessoa

pode achar-se nesse exato tipo de dilema — está de antemão implìcitamente respondida pela afirmativa. A Filosofia nunca foi o ponto forte da propaganda: "não se trata de compreender o mundo, mas de modificá-lo". Do ponto de vista da dramaturgia, pode-se dizer que a habilidade de manipular situações, em geral aplicada de uma maneira frívola, passa nos textos de propaganda a ser aplicada de uma maneira inescrupulosa, como se o autor fôsse um extremista maquiavélico ou jesuítico. É claro que o tipo de teatro que se destina à tarefa de converter pessoas raramente procura fazê-lo por meio de raciocínio. Procedendo por meio de puro raciocínio, ninguém recorreria em primeiro lugar à ajuda do teatro — e êste é mais um fato não-percebido por Bertolt Brecht, que muitas vêzes se referiu ao teatro como sendo não menos racional do que um laboratório. Mas Brecht foi coerente, pelo menos, a ponto de só ter escrito uma única peça cem por cento destinada a converter, *Os Fuzis da Senhora Carrar*. Considerando que o seu tipo característico de teatro pretendia tratar das nossas emergências contemporâneas, é curioso que êle invoque essa emergência como pretexto para voltar, na peça que acabo de mencionar, à forma de dramaturgia convencional.

Acredito que Bernard Shaw se aproximou mais do que qualquer outro dramaturgo de uma noção de peças concebidas para persuadir. Pelo menos é assim que costumamos referir-nos a êle. Examinando os detalhes, talvez encontremos, em tôda a sua obra, apenas uma peça, ou até, mais exatamente, apenas uma única cena de uma única peça: a cena de Don Juan de *Man and Superman* (*Homem e Super-Homem*). Aqui está um bom exemplo do esfôrço de persuasão, se é que existe tal exemplo em tôda a dramaturgia mundial. Mas será que a cena é realmente persuasiva? Não quero indagar se Shaw tinha ou não tinha razão; o que me pergunto é: mesmo supondo que êle tinha razão, é a tática dessa sua obra-prima concebida de modo a convencer alguém que discorda dos seus pontos de vista? Supõe-se que Shaw concorda com Don Juan. Mas êle dá bons argumentos também ao Demônio. Don Gonzalo e Ana não participam do debate, mas encarnam esferas de vida humana que não são abrangidas pelos conceitos de Don Juan. Portanto, a nossa reação favorável à peça dificil-

mente assumirá a forma de uma sensação de que fomos conquistados por um ponto de vista. Teremos, mais provàvelmente, a sensação de compartilharmos com o autor uma nobre visão da vida. E isso é uma maneira disfarçada de dizer que fomos atingidos por aquilo que a cena tem não de propaganda, mas de literatura dramática.

Existe uma série de obras que são persuasivas, mas que não chegam pròpriamente a ser peças de teatro: os *Diálogos* de Platão. Estou, na verdade, guiando-me por definições bastante ortodoxas. Se removermos as definições normais, a exemplo do que George Kaiser fêz, os *Diálogos* de Platão poderão ser considerados como a própria quinta-essência da dramaturgia. Êles possuem, sem dúvida, muitas das características óbvias da forma dramática, e a morte de Sócrates pode ser apresentada num palco com pouquíssimas modificações no texto. Mas podem os *Diálogos* de Platão ser considerados como propaganda? Mais uma vez trata-se, em primeiro lugar, de uma questão de semântica. Insinuei anteriormente que o fator da emergência — um projeto tendo por objetivo modificações imediatas e manifestas — fazia parte da definição. Assim sendo, não poderíamos incluir Platão entre os propagandistas. E é por isso que as pessoas práticas o consideram um utópico.

Não são muitos os textos teatrais que procuram realmente persuadir o público, embora sejam muitos os autores que afirmam fazê-lo. Conhecemos bem êsse tipo de falsa persuasão, freqüentemente usado em conversa e em oratória. Os gestos exteriores da persuasão são executados, mas o público ao qual êles se dirigem está de antemão persuadido. Um republicano dando, diante de uma assembléia de republicanos, a sua resposta aos democratas é coisa bem diferente de um republicano tentando convencer um democrata a se tornar republicano. Muitas peças que levantam problemas controvertidos pressupõem, mesmo sem admiti-lo explicitamente, um assentimento prévio do público. Nenhuma das peças montadas na Broadway sôbre o problema racial procura convencer um sulista conservador de que a sua atitude está errada; tôdas elas procuram confirmar, no espírito de um nortista anti-racista, aquilo que êle pensava e sentia antes. Por conseguinte, aquilo que é considerado como uma "audácia" de apresentação não exige, em contrapartida, nenhuma audácia

por parte do autor. Muito pelo contrário, trata-se de uma tentação capaz de induzir o autor a uma demagógica atitude de auto-suficiência.

Existe teatro propagandístico deliberadamente dirigido àqueles que já estão convencidos? É claro que sim. Podemos incluir nessa categoria o teatro religioso dirigido a uma determinada seita, ou o teatro político dirigido a um determinado partido. Nesses casos, não estão em jôgo os méritos ou as falhas da causa, e sim a sua glorificação e a sua defesa. Shakespeare não defendeu, em *Henry V* (*Henrique V*), o nacionalismo. Êle se dirigiu aos seus compatriotas e aos seus correligionários de nacionalismo, conclamando-os a um sentimento de solidariedade e estimulando o ódio de todos contra os franceses. O teatro religioso da Idade Média não se enquadra na definição de teatro propagandista que adotei, porque não é defensivo. O teatro religioso espanhol do século XVII já é uma coisa bem diferente em muitos casos: trata-se da literatura da Contra-Reforma.

Na maioria das peças liberais e esquerdistas dos nossos dias existem certas ambigüidades. Algumas podem ser interpretadas como uma tentativa dos comunistas no sentido de converter os liberais ao comunismo. Mas em muitos casos o autor recorre a um truque ou, mais exatamente, a um truque duplo: êle não reconhece que é comunista — mas ao mesmo tempo insinua claramente que as idéias progressistas aceitas pelo Partido já são reconhecidas como corretas por qualquer pessoa bem intencionada — de modo que nenhum homem de bem, em última análise, precisa ser convertido.

As ambigüidades invadem mesmo as obras de marxistas declarados e de seus *companheiros de viagem*, tais como Brecht. Casos de falsificação deliberada chegaram a ser constatados. Por exemplo, Brecht escreveu certa vez uma cena mostrando que os comunistas e os sociais-democratas continuavam brigando mesmo quando estavam juntos nos campos de concentração nazistas. Seguindo o conselho de um comunista mais ortodoxo do que êle, o autor mudou posteriormente a cena, de modo que ela passou a significar precisamente o contrário. Os fatos não se modificaram nos campos de concentração, mas o mundo estava em guerra, e a palavra de ordem exigia uma frente unida contra Hitler. Uma mentira útil foi contada; mas qual foi, no fundo, a sua utilidade? É

claro que não foram muitos aquêles que tomaram as palavras de Brecht ao pé da letra e passaram a afirmar: todos nós podemos esquecer as diferenças que nos separam para lutarmos contra Hitler. Isso é um motivo hipotético que poucos aceitarão como verdadeiro. O efeito real consistiu em dar a impressão de que a teoria marxista se estava abrandando, considerando o fato de que Bertolt Brecht não encarava mais os sociais-democratas como inimigos.

Se considerarmos as peças de Brecht como argumentos, teremos de reconhecer que a argumentação se faz freqüentemente em círculos viciosos. Aquilo que *A Alma Boa de Setsuã* prova no seu final estava admitido desde o início, e nenhum fato nôvo é apresentado no decorrer da peça, a não ser para exemplificar as premissas iniciais.* Brecht declara: "Êstes são os fatos — e vejam quais são as suas conseqüências." Qualquer um de nós está livre para responder: "Se os fatos fôssem êstes, as conseqüências seriam estas. Mas acontece que os fatos não são êstes." Em suma, Brecht se dirigia no fundo a um público que não pusesse em dúvida a sua versão dos fatos. Em nenhuma de suas peças encontramos qualquer pesquisa sôbre o significado dos fatos. A verdade é algo que foi estabelecido muito tempo antes que a primeira linha tivesse sido escrita. As perguntas que são colocadas são do tipo: será que uma pessoa (a Joana d'Arc brechtiana) chegará a conhecer a verdade? Terá outra pessoa (Galileu) fôrça suficiente para defender essa verdade?

Brecht, segundo dizem, declarou certa vez ser êle o último dramaturgo católico, e é fácil notar a sua tendência para escrever sôbre os mártires da sua fé. Dúvidas a respeito da fé são consideradas não como divergências — possìvelmente razoáveis — de opinião, mas como sintomas de fraqueza pessoal ou de franca covardia. Para deixar isso bem claro, Brecht atribuiu a Galileu pontos de vista que êste nunca poderia ter adotado. A tese é: a concepção que Galileu tinha da história era a de um progressista moderno, a ponto de ter êle duvidado da existência de Deus; e se êle não o proclamou, é que tinha mêdo dos instrumentos de tortura.

---

* No entanto, ver págs. 171-2.

Assistimos, por outro lado, na época atual, a um renascimento do teatro nas igrejas. Poucos exemplos do gênero poderão, se aplicarmos a minha definição, ser considerados como propaganda, mas fiquei espantado ao ouvir T. S. Eliot declarar, recentemente, que o seu *Murder in the Cathedral* (*Crime na Catedral*) pretendia ser propaganda contra os nazistas. O seu Beckett foi, aparentemente, concebido como uma espécie de Pastor Niemöller em conflito com o Estado. É curioso que tal intenção só tenha sido revelada anos mais tarde, numa nota explicativa a respeito de um trecho obscuro de *The Waste Land* (*A Terra Deserta*). Dificilmente uma propaganda antinazista como esta, guardada secretamente a sete chaves, podia chegar a ser muito eficiente.

Até que ponto *qualquer* propaganda pode ser eficiente no teatro? Já fiz sentir o meu ceticismo em relação à propaganda em geral, e dificilmente posso eliminá-lo nesse setor particular. Fôsse o que fôsse, aquilo que *Crime na Catedral* poderia ter feito contra a Wehrmacht e os SS teria sido, de qualquer maneira, de ínfima importância concreta. Como já vimos, a persuasão é raramente tentada, e, quando é tentada, raramente alcança sucesso. Sob o pretexto de querer persuadir, acaba-se por fazer teatro propagandístico no fundo dirigido àqueles que já estão persuadidos. O que poderá a religião fazer, através de meios teatrais e no domínio da propaganda, para os seus próprios adeptos? Um objetivo possível consistiria em conferir consistência emocional àquilo que, sem ela, seria apenas um frágil dogma "intelectual". O espectador é levado a experimentar sentimentos fortes a respeito de um determinado assunto, e se a dose fôr repetida com bastante freqüência, êsses sentimentos poderão, eventualmente, adquirir a fôrça de um hábito. Podemos admitir êsse raciocínio — mas não podemos medir qualquer dos fatôres que estão em jogo. Por exemplo, o teatro talvez possa contribuir para incrementar o patriotismo; mas se um espectador é patriota, quem será capaz de determinar qual a proporção do seu patriotismo que provém, efetivamente, do teatro? Não consigo imaginar que uma atitude possa tornar-se socialmente importante se não fôr propagada por um grupo de pessoas muito mais numeroso do que o dos dramaturgos.

O meu ponto de vista parte, naturalmente, de uma conjuntura do século XX. O teatro se acha agora cercado pelo

rádio, pelo cinema e pela televisão. A situação era diferente quando o teatro constituía a principal fonte de divertimento. Mesmo nesses tempos, porém, a igreja e a escola tinham maior importância, como centros de formação, do que o teatro. Nossos antepassados puritanos inclinavam-se a considerar o teatro como um lugar onde a sabedoria é desaprendida — e dispunham de uma porção de provas em apoio dessa tese.

Viramo-nos de todos os lados em busca de grandes reivindicações que possamos fazer. As artes parecem impelir as pessoas a fazer grandiosos pronunciamentos. Quando ameaçados, fazemos propaganda a favor do teatro — e, simultâneamente, exigimos um teatro de propaganda. Lemos, inclusive, nos jornais que, ao pedir a um milionário dinheiro para construir um teatro, um generoso produtor ofereceu-lhe, em troca, tôda espécie de nobres idéias. Quando um espresário nova-iorquino quer mostrar-nos a Comédie Française, começa a deitar falação sôbre paz internacional, e passamos a ter visões de desarmamento geral resultante de viagens transatlânticas.

O assunto teatro e sociedade me faz pensar, em primeiro lugar, em algumas dessas grandes reivindicações, e em segundo lugar na sua falsidade. Naturalmente, essas reivindicações são compreensíveis. Creio que fazem parte de uma fase da evolução norte-americana, ou quem sabe mundial, em que as massas recebem a sua primeira vaga noção de que as artes talvez sejam uma boa coisa, e quem sabe possam até passar a fazer parte da vida de cada um. Pessoalmente, sou filho de pais iletrados que, ao me darem uma educação, tinham de encará-la na base de uma analogia com a religião. Sendo a religião dos meus pais evangélica, como a da maioria dos inglêses e norte-americanos, êles consideravam as artes como uma maneira que o seu filho teria de fazer o bem, e acabar pelo menos com o alcoolismo, e talvez até com as guerras.

Por outro lado, existe a consciência de culpa que todos nós temos, ou já tivemos, à idéia de estarmos tocando violino enquanto Roma está em chamas. O impulso de ir trabalhar com Schweitzer na África, ou com Klaus Fuchs na Alemanha Oriental, é sentido por um número muito maior de pessoas do que o número daqueles que efetivamente acabam por fazê-lo. Muitos têm procurado apaziguar seu sentimento

de culpa dizendo: vou dedicar-me a uma arte que ajude a democracia, que ajude Stalin, ou que ajude Deus.

Essas exigências excessivas que fazemos à arte provém, por estranho que pareça, do fato de têrmos muito pouca fé na arte. Procuramos os seus objetivos a quilômetros de distância simplesmente porque não conseguimos enfrentá-los cara a cara. Ela precisa conquistar o mundo inteiro para nós, simplesmente porque perdeu a sua própria alma. O que nos aborrece é a modéstia, o caráter íntimo da arte tal como ela realmente é; seus verdadeiros efeitos são pequenos, interiores, pessoais e difíceis de descrever, ou até de observar. Embora o objetivo da Nona Sinfonia possa ter sido o de introduzir a fraternidade universal, o fato frio é que ela não conseguiu alcançar êsse objetivo. Devemos, então, aderir ao Exército de Salvação, que sem dúvida tem sido muito mais bem sucedido nesse sentido? Respeitarei mais o homem que chegar a essa conclusão do que o homem que proclamar a necessidade de procurarem os nossos artistas modernos impor-se onde Beethoven falhou.

Existe, ainda, uma terceira possibilidade: procurar saber o que a Nona Sinfonia pode fazer, concretamente, em benefício dos homens — o que ela já fêz para muitos, e o que fará para outros. Aquilo que aconteceu ao leitor na última vez em que ouviu essa obra poderá parecer-lhe bastante insignificante em comparação com a invenção da bomba atômica, mas precisamos mesmo ter um complexo de inferioridade por causa disso? A existência da arte depende do nosso respeito para com êsse tipo de acontecimentos insignificantes. Creio que o exame do assunto teatro e sociedade deve adotar como ponto de partida justamente o respeito; não o respeito pela sociedade, mas pelos indivíduos que a compõem e, antes de mais nada, pela sua experiência particular. Em segundo lugar, a atividade artística precisa ser aceita como um bem em si, sem ter de se justificar pela sua utilidade em outros terrenos, tais como a religião ou a política. Ela satisfaz uma necessidade ardente, natural e sadia. Ela faz parte das coisas boas da vida. Ela é insuspeita. Ela não precisa ficar na defensiva. Se êsses dois pontos — que na realidade constituem apenas um — forem aceitos, teremos de concluir que as artes, por menos que possam fazer por uma sociedade,

representam uma contribuição valiosa para a vida dos indivíduos.

Prós

Mas será justo dizer que as artes têm importância social apenas na medida em que a sociedade é composta de indivíduos? A questão é excessivamente ampla e complexa, mas seja útil lembrar que o grau de "sociabilidade" varia muito de uma arte para outra. A poesia lírica é, presumìvelmente, a menos social das artes, enquanto o teatro é, segundo tudo leva a crer, a mais social de tôdas. Já se tornou lugar-comum repetir que um espetáculo é fruto de colaboração de muitas pessoas, e é apresentado a um número muito maior de pessoas sentadas na platéia, que perdem até certo ponto a sua identidade individual, isto é, transformam-se numa multidão. A "sociabilidade" está infiltrada em tôda a vida teatral.

É verdade que os críticos teatrais têm levado as suas demonstrações de psicologia de massas a evidentes excessos, no intuito de defenderem os seus pontos de vista antiintelectuais; mas o teatro é um fenômeno social, ainda que de uma maneira que os críticos raramente mencionam. Por exemplo, quem quer gozar uma sensação artística sòzinho, lê um livro. Quem vai ao teatro quer gozar um prazer artístico em companhia de outras pessoas — não tanto em companhia dos estranhos sentados em outras filas, mas dos amigos que vieram junto com êle. O teatro não é necessàriamente uma concentração de massas, mas é necessàriamente um ponto de encontro. Não existe um limite máximo do número de espectadores, mas eu diria que o limite mínimo é dois. Para saborear o prazer teatral é preciso saber fazê-lo em companhia de pelo menos outra pessoa. Mesmo o crítico, que faz questão de assistir ao espetáculo num estado de desligamento do conjunto da platéia, costuma ser fortemente influenciado pela sua mulher — não pelas suas opiniões, é claro (pois êle é um sujeito astuto, cauteloso, sempre precavido), mas com certeza pelos seus sorrisos, suas expressões fisionômicas e seus suspiros de "essa não!" etc. Essa influência é igualmente forte quando se exerce no sentido contrário; ou seja, o crítico que detesta sua mulher inverte os julgamentos que êle julga ela tenha feito.

Se o teatro, como as outras artes, é um alimento para a vida interior dos indivíduos, a sua existência depende, mais do que a das outras artes, de agrupamentos ou sociedades de indivíduos. O teatro é uma sociedade dentro da sociedade — um refúgio, se quiserem, um pôrto seguro, um pequeno mundo. Êsse é o mínimo que o teatro pode representar. Em determinados momentos da história, o teatro representou muito mais. Ainda que fisicamente pequeno mesmo em tais momentos, êle chega então a adquirir uma importância comparável à importância da própria sociedade. Seu público é o povo, e a vida do povo é refletida, de maneira firme e total, nas suas realizações. Êste foi o milagre ateniense do século V a. C., e êste foi o milagre espanhol do século XVII.

Não basta querer criar êsses momentos privilegiados. Êles foram criados devido à coincidência de muitas circunstâncias, na sua maioria estranhas ao domínio do própro teatro. Escreveram-se muitas considerações sôbre as modificações que surgiram desde o século XVII, mais vale a pena lembrar que antes dessa época houve poucos períodos de grande teatro. Tampouco precisamos admitir que o teatro tem necessàriamente um futuro infinito pela frente. As formas artísticas surgem e desaparecem mais ràpidamente do que as espécies biológicas. Sem perdermos de vista essas ressalvas, voltemos à situação dos nossos dias.

O mundo está atravessando um conturbado, mas fascinante, período de transição entre a cultura aristocrática e uma cultura que será, em certo sentido da palavra, democrática. É perfeitamente normal que muitos aspectos dessa transição sejam esquisitos ou simplesmente lamentáveis; mas as pessoas que citam os aspectos esquisitos e lamentáveis partem, quase sempre, do princípio de que a cultura aristocrática se caracterizava por qualidades autênticamente aristocráticas. Que dizer, então, dos aristocratas da Rússia czarista, descritos pelo aristocrata Tolstói no seu romance *Ressurreição?* E dos aristocratas inglêses do século XIX, definidos por Matthew Arnold como os bárbaros? Os aristocratas do século XVII, segundo a expressão de Milton, eram ébrios de vinho e de insolência. E a vida de Mozart foi uma indignidade, por causa da insensibilidade e da estupidez dos aristocratas.

Inegàvelmente, aquêles que esperavam um florescimento da cultura resultante da democratização do mundo fica-

ram decepcionados. Êles achavam que o trabalhador, desde que dispusesse de horas de lazer, as dedicaria às artes e ao artesanato; na verdade, êle as dedica aos automóveis e à televisão. Certas pessoas nunca se recuperarão da surprêsa e do desgôsto que isso lhes causou. É por isso que elas se recusam a examinar determinados fenômenos mais animadores, ou então se apressam a "explicá-los". "Explicar", no caso, quer dizer simplesmente liquidar o assunto. É o que acontece quando se pretende atribuir o recente recrudescimento do interêsse popular pela música erudita ao fascínio pessoal do regente Leonard Bernstein. Será verdadeiramente preciso tratar o fascínio pessoal com tanto desprêzo? Leonard Bernstein faz que o grande público se sinta bem-vindo nas salas de concêrtos. Podemos dizer que isso é negativo? Pelo contrário, isso nos ajuda a compreender o obstáculo que separava aquêle público das obras-primas da música: o que fazia que o povo se sentisse excluído do prazer de ouvir essas obras-primas era, em parte, um aparato social. As óperas e as sinfonias pareciam destinar-se às matronas ricas. O trabalhador não tinha roupas adequadas, nem pronúncia adequada, nem o tipo adequado de conversa fiada para ir a um concêrto, onde seria difícil esperar que êle se sentisse outra coisa a não ser um pária.

A situação do teatro é muito parecida. É impressionante como essa instituição está ainda vinculada, nos Estados Unidos, aos costumes das camadas sociais mais elevadas, e como é inacessível, no que diz respeito aos preços e horários, a quem dispõe de uma renda modesta. Só percebemos plenamente até que ponto isso é verdade quando os preços, os horários e o clima social mudam bruscamente, como aconteceu quando foi criado o Federal Theatre, nos anos trinta. Milhões de americanos que "nunca vão ao teatro" passaram de repente a ir ao teatro.

É fácil deixarmo-nos invadir pela melancolia ao examinarmos a história recente daquilo que veio a ser chamado de Cultura de Massas. Mais forte do que tôdas as provas citadas pelos escritores sôbre êsse assunto é a tristeza que existe no íntimo dêsses mesmos escritores — ainda que encoberta por uma devastadora e convencional vivacidade de tom. Mas as perspectivas para qualquer coisa de bom são sempre sombrias. As coisas boas foram muitas vêzes totalmente impos-

síveis até o momento em que aconteceram — e só depois que aconteceram percebeu-se que elas eram inevitáveis. Se nos submetermos de antemão àquilo que é inevitável, o que teremos no mundo será o *1984* de George Orwell. Naturezas mortas vêm sendo pintadas por pessoas que estão decididas a pintá-las, mesmo quando se acham a bordo de um navio, e mesmo quando o navio está afundando. Às vêzes há barcos salva-vidas em número suficiente. Às vêzes há terra à vista.

Ao lado da Broadway, ao lado da TV, existe uma inegável fome de grande arte. Isso não quer dizer que a arte seja sempre apreciada, e muito menos compreendida. Mas só um pessimista fanático afirmaria que ela é invariàvelmente antipatizada e incompreendida. Todos nós, que nutrimos pela cultura um interêsse de caráter profissional, temos tendência a permitir que a irritação provocada pelas vulgaridades modernas nos torne cegos a tôdas as realizações que possam surgir ao mesmo tempo. Damo-nos claramente conta, por exemplo, de que muitos dos discos de música erudita que vêm sendo comprados não estão sendo verdadeiramente ouvidos, mas servem de fundo sonoro a trabalho ou a conversação. Somos mais hesitantes em reconhecer que apesar de tudo alguns ouvem os discos que compram. Percebemos o contexto incongruente da pintura clássica quando esta é reproduzida na revista *Life*. Fazemos vista grossa sôbre o fato de que um sério interêsse pela pintura possa surgir da leitura da revista *Life*.

Ou, então, examinemos o notório mau gôsto do grande público. Uma das formas que êle assume é a ingênua seriedade que leva o público a considerar o mais recente drama doméstico da Broadway como tão profundo quanto as obras de Ibsen ou até mesmo de Shakespeare. Lionel Trilling fêz recentemente uma observação aguda acêrca dos dramaturgos que escrevem essas peças sôbre a vida contemporânea. Dizia êle que se vem abstendo cuidadosamente de assistir às obras dêsses dramaturgos. Acho que a observação constituía uma merecida reação à pretensão de determinados dramaturgos e à ignorância de alguns dos seus admiradores, que nem sequer se dão conta de que êsse mesmo tipo de peças já foi feito, e com muito mais brilho, por outros escritores. Uma peça como *A Morte do Caixeiro Viajante* é geralmente levada mais a sério do que merece.

Segundo entendi, Lionel Trilling vê na indiscriminada gravidade do público um fator totalmente negativo; e êle propôs, como uma espécie de alternativa, uma comédia ligeira intitulada *Two for the Seesaw (Dois na Gangorra)*. Creio que, nesse particular, êle foi vítima da sua sofisticação. O fato de assistir e ler tão poucas peças da Broadway levou-o a acreditar que *Dois na Gangorra* tem qualidades que a distinguem da média. Isso não é verdade. A Broadway está cheia de programas dêsse tipo, e quem viu três pode dizer que viu todos êles. O que é mais importante, a gravidade que Lionel Trilling rejeita por completo não é, por definição, uma coisa totalmente negativa. No fundo, ela reflete a exigência, por parte do público, de uma grande seriedade, e como tal constitui não sòmente um fenômeno positivo, mas um fenômeno extremamente estimulante para todos os que se preocupam com os altos interêsses do teatro de boa qualidade. Essa exigência é imperiosa, o público não aceita uma resposta negativa, e é por isso que várias realizações rotuladas como de Profunda Seriedade têm de ser apresentadas no decorrer de cada temporada. Muitas delas são louvadas como sublimes, quando na realidade são apenas graves — êsse é um fato que não pode escapar a quem conhece a Broadway não apenas através de um passeio apressado. É possível, como todos sabem, que o público ache *A Morte do Caixeiro Viajante* uma obra tão nobre e profunda quanto *Rei Lear*. A fragilidade dessa proposta tem impedido pessoas de espírito mais crítico de considerar a dedução lógica: *Rei Lear* é tão nobre e profundo quanto *A Morte do Caixeiro Viajante* — em outras palavras, o grande público não tem, afinal de contas, nada contra *Rei Lear*, e está disposto a se deixar comover e impressionar por essa obra tanto quanto por uma peça moderna muito mais fàcilmente acessível.

O teatro poderia desempenhar um papel importantíssimo na revolução cultural que está a caminho em tôdas as regiões do mundo, pelo fato de que a arte teatral de alta qualidade é provàvelmente mais acessível ao público nôvo e despreparado do que qualquer outra arte de alta qualidade. A maior parte da música e da pintura só é acessível a pessoas que dispõem de certa formação prévia. O mesmo se aplica à poesia. A literatura de ficção pode ser assimilada um pouco mais fàcilmente. Conheço pessoas que deixaram a escola aos

treze anos de idade, mas cujas leituras, feitas apenas por prazer, abrangem quase tôda a obra de Tolstói. O teatro, porém — não na sua forma impressa, mas no palco — é a mais acessível de tôdas as *grandes* artes. Parece-me que êsse fato confere ao teatro certa responsabilidade. E não me refiro aqui a um teatro que seja didático, de uma maneira intencional e declarada. Estou pensando nas peças que falam ao coração. Mas tôdas as boas peças falam ao coração, inclusive as que foram escritas por autores supostamente cerebrais, tais como Shaw. As obras-primas da arte dramática podem conter sutilezas que gerações de eruditos se empenharão em decifrar. Mas elas contêm uma característica cuja importância social é certamente maior: elas possuem fôrça emocional, e os principais recursos emocionais são capazes de exercer um impacto imediato sôbre uma multidão. Creio que poderíamos dizer, inclusive, que as sutilezas constituem a periferia de uma obra dramática, e que no centro nervoso de qualquer grande texto teatral encontraremos certa simplicidade. Não quero dizer, naturalmente, que as grandes peças sejam superficiais, mas que os fatôres não-essenciais são eliminados de modo tão completo que encaramos um assunto elementar e universal em tôda a sua nudez. Nesse sentido, a história da Crucificação contada nos Evangelhos é de cristalina simplicidade, mesmo se os homens discutem até hoje o seu significado.

Uma das mais sofisticadas peças modernas é *Henrique IV*, de Pirandello, e muitos ensaios foram escritos sôbre o seu conteúdo filosófico. No cerne da peça encontra-se, todavia, um fenômeno que suscita fortes sentimentos no coração de todos os homens: o envelhecimento. O protagonista da peça é um homem de quarenta anos que continua prêso à sua própria imagem aos vinte anos de idade. Isso quer dizer que *Henrique IV* é uma peça sôbre Todo Mundo. Quem escreve para uma revista literária pressupõe que êsse fato é claro para todos, e passa logo a examinar o conteúdo filosófico; e muitos críticos das revistas literárias acabam por identificar a idéia daquilo que não é óbvio com a idéia que é essencial. O público teatral pensa exatamente o contrário, e acho que está mais perto da verdade. Sem dúvida, o seu ponto de partida para um julgamento é melhor: uma experiência emocional primária. *Rei Lear* pode conter tôda espé-

cie de erudição elisabetana a respeito da realeza, sôbre a qual os estudiosos discutem até hoje. Mas se êles não começarem por sentir profundamente aquilo que Shakespeare diz aqui sôbre pais e filhos, êles não terão começado pelo essencial. O público que se ativesse aos pontos relativos a pais e filhos teria reagido à peça de uma maneira mais adequada do que aquêles que se ativessem aos pontos relativos à cultura elisabetana. E êsse exemplo exprime apenas uma parte da minha tese, pois na realidade não se trata de tais ou tais pontos aos quais nos possamos ater, mas de um confronto entre espontaneidade e sofisticação. Entendemos um quarteto de Beethoven porque temos sensibilidade e sabemos ouvir, e não porque sabemos isso ou aquilo sôbre Beethoven e sôbre os quartetos.

Quanto ao teatro de alta qualidade, posso fazer uma afirmação ainda mais simples: conquanto existam obstáculos que separam êsse teatro do grande público, êles podem freqüentemente ser derrubados pelo próprio fenômeno teatral, pelo ato de representar — e isso sem nenhuma adaptação modernizante, sem nenhuma popularização intencional. Os literatos costumam queixar-se de que numa representação os trechos sutis passam como um relâmpago, antes de poderem ser assimilados. Para os espectadores comuns, isso é uma vantagem. Uma peça cujo valor reside na sutileza de trechos avulsos não é uma peça popular; e não creio que quaisquer peças dêsse tipo tenham sido jamais consideradas como muito importantes. Uma peça sutil pode ser popular, quando por trás da sutileza existe uma simplicidade humana, um número limitado de emoções universais e vigorosas. O publico aceitará qualquer quantidade de sutilezas, contanto que possa ignorá-las, e êle pode ignorá-las com o maior prazer, contanto que esteja empolgado por até mesmo uma única emoção, forte e sem sutilezas. Quem chega a reparar, num teatro, que o primeiro ato de *Hamlet* contém muito mais informações do que seríamos capazes de assimilar? O que nos preocupa é uma única e simples situação central: a morte do pai, o nôvo casamento da mãe, a aflição do filho, a aparição do fantasma do pai.

É notório que por "teatro" entende-se, em grande parte, diversão pública de baixa qualidade artística. Certas diversões públicas são de alta qualidade artística — vejamos o

exemplo dos comediantes que se tornaram ídolos das massas contemporâneas — mas de modo geral o teatro artístico é uma coisa à parte, dirigida a pessoas que têm não sòmente uma instrução, mas também certos interêsses e manias. Essa posição à parte implica uma divisão do conjunto da sociedade moderna, e tem sido discutida em têrmos tais como "os intelectuais" e "os primários". Essas discussões são desagradáveis. Tanto os "intelectuais" como os "primários" têm defensores apaixonados, e aquêles que são meio "intelectuais" e meio "primários" também têm seus defensores, embora, como é lógico, mais comedidos — ou quem sabe apenas mais baratos. Nenhum verdadeiro debate é possível, pois as declarações dos vários campos contêm acusações que são autênticos insultos. Os partidários dos "intelectuais" insinuam que os seus adversários não têm bom gôsto. Os partidários dos "primários" insinuam que os seus adversários são antidemocráticos — e essa é a injúria mais violenta que existe no vocabulário norte-americano.

Tenho contribuído para o campo "intelectual" dessa polêmica. Mas os resultados ainda não foram definitivamente apurados. Precisamos aprender muito mais ainda sôbre a natureza do gôsto popular, bem como sôbre as possibilidades do chamado teatro "intelectual" para um público considerado como "primário". Quando êsse tipo de teatro se tornou de repente disponível nos Estados Unidos, a preços que o público popular podia pagar, e em lugares onde o público popular vive, o público popular compareceu e comprou os ingressos. Volto a citar o Federal Theatre. Jean Vilar tem tido, na França, grandes sucessos perante enormes platéias populares, com espetáculos "intelectuais", e tem feito descobertas importantes sôbre as preferências populares. As peças que seu público mais aprecia não são do tipo conhecido como popular. Êsse público gosta mais de peças de que supostamente não deveria gostar. O melhor exemplo é *O Príncipe de Homburgo*, de Kleist. Os franceses não gostam dos alemães, muito especialmente dos prussianos; mas Kleist era alemão, era prussiano e era *Junker* — mas de repente uma peça de sua autoria, considerada como esotérica na própria língua original, interessa, na França, a um vasto público popular. Devo acrescentar que ela foi encenada com a maior austeridade possível — isto é, sem qualquer esquema de "popularização" in-

tencional. Outro exemplo: Paul Claudel. Para a imprensa comunista, êle é um apologista católico, e o público francês da classe trabalhadora é fortemente influenciado pela imprensa comunista. Por outro lado, o estilo de Claudel é aquilo que um crítico inglês definiu como "estilo de mandarim" — êle apresenta tôdas as características da casta intelectual. No entanto, as peças de Claudel têm atraído grandes platéias.

Várias conclusões podem ser tiradas. O que me ocorre é que, embora o espectador que vai ao teatro procure em primeiro lugar "se divertir", pode-se acrescentar sem dificuldade muitas outras coisas além de mera diversão. A exigência do homem comum de não se aborrecer no teatro é bastante razoável. Mas uma vez que conseguimos não aborrecê-lo, conseguimos na realidade "cativá-lo"; podemos fazer com êle o que bem entendermos, e êle é até bem capaz de aprová-lo. Pois é possível que mesmo a menos artística das pessoas, uma vez protegida contra o tédio, deseje ser tratada precisamente como uma obra de arte poderá tratá-la. Afinal de contas, não é necessàriamente a essência de uma grande obra que inibe o público. As pessoas que não agüentam ler Racine podem ter mêdo apenas do verbosismo — olhem só as linhas, linhas, linhas sem fim! As paixões, que constituem a verdadeira essência da obra de Racine, não são rejeitadas — mas passam despercebidas.

Apesar do cinema, do rádio e da TV, existe ainda um grande interêsse pelo teatro. No fundo, nunca ficou demonstrado, de uma maneira conclusiva, que êsse interêsse tenha declinado. Se houve perdas em certo sentido, elas parecem ter sido contrabalançadas em outros sentidos.

Quero fazer uma sugestão de ordem quase prática. Parece-me desejável que, deixando em paz os tipos de teatros que já existem, se lhes acrescentem teatros nos quais grandes textos universais sejam representados para platéias populares. Tentativas semelhantes já foram feitas mais de uma vez, mas na maioria dos casos houve aquilo que definimos acima como popularização intencional. Isso quer dizer que os produtores não confiaram no poder emocional primitivo dos clássicos, ou dos seus grandes temas universais, no sentido de *fazer passar* seu conteúdo. Êles confiaram em recursos artificiais, e particularmente no lápis vermelho. O texto era cortado em pedacinhos, e aquilo que sobrava era arbitrà-

riamente modernizado. Se, antes de ser levada ao público, uma obra clássica é transformada em mais uma diversão moderna, o que se quer provar com isso? Que o público não gosta dos clássicos? Mas para ser honesto é preciso reconhecer que muitas vêzes o público não aceitou, tampouco, os aperfeiçoamentos modernos.

É possível situar um enrêdo shakespeariano no Texas dos nossos dias ou na Inglaterra eduardiana; mas é impossível ocultar, com isso, a insipidez de desempenhos insípidos. Por outro lado, se os desempenhos não forem insípidos, o espetáculo não precisará de tais tipos de ajuda externa para ser bem sucedido.

Quantas vêzes os nossos fracassos são mal interpretados! "Shakespeare não *passa*, mesmo se o fizermos com roupas típicas do Texas" — e assim por diante. Não ocorre às pessoas que fazem tais declarações que as roupas típicas do Texas possam, no caso, ser não apenas um desperdício de dinheiro, mas também um inegável obstáculo à realização de um espetáculo comunicativo. Mas não quero sequer cogitar sèriamente de tal possibilidade. Mesmo com roupas texanas um espetáculo shakespeariano poderá ser bem interpretado e, conseqüentemente, conquistar a platéia. O que quero dizer é que deveríamos ter fé no poder do texto e no poder dos bons desempenhos. Minha proposta de ordem quase prática é, portanto, que sejam criados elencos que representem obras clássicas para platéias populares, mas que se empenhem ao máximo no sentido de realizar os melhores espetáculos possíveis, ignorando por completo aquilo que é chamado de popularização. Creio que a minha tese já foi posta à prova no terreno da música. Qualquer bom regente apresentaria a Nona Sinfonia exatamente da mesma forma diante de uma multidão popular ou diante de um grupo de especialistas de música. Não lhe ocorreria sequer a hipótese de procurar outra coisa senão, simplesmente, a melhor execução possível.

Que dizer da literatura dramática? O fato de a propaganda não atingir nem de longe os seus objetivos — a propaganda feita por artistas, quero dizer, e não por políticos ou publicitários — não é motivo para que o artista não deva ser moralizante, ou até não procure ser didático. Êsse fato não é nem mesmo motivo para que êle não deva escrever obras propagandísticas, se é isso o que êle quer fazer; e essa

constatação não pretende ser cínica, mas deixar claro que em última análise os artistas fazem aquilo que não se pode impedir de fazer, quer isso funcione ou não. De qualquer modo, o artista não pode deixar de se considerar como a consciência do gênero humano, mesmo se o gênero humano não lhe dá muita atenção.

Qual será o futuro daquilo que chamamos o Teatro Social? Em primeiro lugar, talvez seja necessário esclarecer o que entendemos — ou deveríamos entender — por essa expressão. Se, como alguns afirmam, todo teatro é social, então a expressão Teatro Social não significa nada. Tampouco há muita utilidade em usar a palavra "social" como uma condecoração, e concedê-la, conforme Arthur Miller faz, a tôdas as peças julgadas dignas de aprovação. É mais lógico reservar a expressão para o seu emprêgo habitual — isto é, para designar peças cuja principal ênfase seja política, sociológica. Os alemães têm uma palavra, *Zeitstück*, para definir uma peça que procura enfrentar um problema da atualidade. Creio que podemos esperar de um dramaturgo importante que enfrente o problema importante da atualidade. Será, naturalmente, do maior interêsse saber *qual* será, para êle, êsse problema.

Existe, porém, a possibilidade de que o problema importante da atualidade não possa ser enfrentado — pelo menos não possa ser enfrentado por dramaturgos. Um dos escritores dramáticos do nosso tempo chegou a defender o ponto de vista de que a dramaturgia contemporânea é incapaz de cumprir tal missão. "O mundo de hoje" — escreveu Friedrich Dürrenmatt — "não pode ser reproduzido pelo teatro, porque é anônimo e burocrático... Os secretários de Creonte dão o caso de Antígona por encerrado." Entretanto, Dürrenmatt escreve peças, e essas peças apresentam aquilo que o autor considera, claramente, como uma imagem da realidade característica do nosso tempo. O ensaio que acabo de citar contém também a seguinte declaração: "Qualquer criminoso insignificante, pequeno funcionário público ou guarda representam mais fielmente o nosso mundo do que um senador ou um presidente. A arte de hoje só pode abranger as vítimas, se é que ela pode ainda atingir os homens."

O próprio Brecht escreveu uma réplica ao ensaio de Dürrenmatt. O mundo de hoje, disse Brecht, poderia ser re-

presentado no palco se fôsse mostrado como suscetível de ser modificado. Essa foi a versão abrandada que êle deu em 1955 à convicção a que chegara em 1928, de que um dramaturgo só poderia apresentar a vida dos nossos tempos com a ajuda do marxismo.

Ambos os dramaturgos precisam recorrer à fórmula: A arte de hoje só pode... "Na realidade, ambos declaram: *prima facie*, o mundo de hoje simplesmente não pode ser transportado para um palco. E, no entanto, pode: com a ajuda da *minha* filosofia." Uma vez que êsses dois dramaturgos escreveram peças sociais de certa importância, poderíamos alegar que ambos têm razão — e que talvez um terceiro escritor poderia repetir o estratagema, com uma terceira filosofia. E isso equivale a dizer que nenhum dos dois tinha razão, pois não foi a legitimidade das respectivas filosofias que fêz o milagre. *Mãe Coragem*, por exemplo, é uma das melhores peças sociais do século. O marxismo capacitou Brecht a expor nessa peça a idéia de que a guerra é uma continuação do capitalismo, através de outros meios. Mas será que é essa exposição o que interessa aos admiradores da obra? Ou, inclusive, será que é essa exposição que nos faz sentir a extrema importância da peça? Muito pelo contrário, o que interessa ao público e o que nos chama a atenção para a importância de *Mãe Coragem* é o fato, reconhecido por todos os filósofos e não-filósofos, de que a guerra se transformou no problema supremo da nossa sociedade. Quando a peça sublinha êsse simples fato, ela se comunica com todo o público. Quando ela vincula êsse mesmo fato a uma determinada teoria sociológica, ela se comunica com os teóricos, na insípida linguagem das teorias. Tanto Dürrenmatt como Brecht parecem querer convencer-nos de que será na sua qualidade de doutrinário que cada um dêles vai passar à posteridade. Suas peças nos contam uma estória bem diferente.

O problema da pobreza acha-se hoje em dia deslocado para um segundo plano pelo problema da bomba atômica; e nem todos nós podemos concordar com a hipótese de que êsses dois problemas sejam, no fundo, apenas um. Procura-se uma nova orientação; pode-se mesmo pressentir a sua aproximação. Em 1959, na sua edição de Natal, o semanário socialista *New Statesman* publicou com destaque um desenho

humorístico mostrando o estábulo de Belém que aparecia, pequenino, embaixo de uma enorme loja vendendo aparelhos de TV e carros aerodinâmicos com rabos de peixe. Num anúncio podia-se ler a inscrição: "As coisas nunca estiveram tão boas!" Pois bem: quando um humorista radical protesta não contra a pobreza, mas contra a prosperidade, é que um marco importante foi atingido na história do radicalismo. E nessa altura dos acontecimentos uma grande parte do teatro social antigo se torna obsoleta.

E não é só o teatro dos pobres bonzinhos contra os ricos malvados. Embora a guerra continue sendo um problema, e se tenha mesmo tornado o problema, muitas das peças antigas sôbre a guerra ficaram ultrapassadas. Um tema que aparece nas peças de Brecht sôbre a guerra, inclusive em *Mãe Coragem*, está decididamente morto e enterrado: a idéia de que a paz se acha ameaçada pelo fulgor das espadas e pelo encanto dos uniformes. A ilusão de que a guerra seja uma delícia desapareceu. A única espada que tem atualmente um valor simbólico é a espada de Dâmocles.

No entanto, *Mãe Coragem* tem uma validade, cuja origem não está na "Canção da Mulher e do Soldado", mas na descrição direta de uma devastação bastante parecida com a de Hiroxima. Isso significa que a parte válida dêsse "drama social" não é otimista; mas não é preciso descrevê-la, tampouco, como pessimista. Temos aqui, diante de nós, uma visão do horror que é uma visão da verdade, e deve portanto ser incorporada em qualquer perspectiva geral sadia, quer seja ela tempestuosa ou serena.

Explosão atômica: haverão de surgir peças sôbre o que significa viver debaixo dêsse cogumelo. Só podemos esperar uma literatura de terror e de derrota, ou seja, de niilismo. Enquanto o artista do nosso tempo se limitar a ficar sentado meditando, escreverá *Esperando Godot* e *As Cadeiras*. Ficar sentado meditando é uma atitude satisfatória? Ou mesmo preferível ao stalinismo? (Para Brecht, por exemplo, essa pergunta não era meramente retórica.) Entretanto, o que é possível fazer além disso? Há poucos anos, os homens esperavam refazer o mundo. Parecia que não valia a pena esforçar-se por atingir qualquer objetivo menos ambicioso. Hoje dar-nos-íamos por satisfeitos em impedir o mundo de se au-

todestruir. Mas será que nos achamos capazes disso? E será que o desejamos verdadeiramente?

O fato de fazer essas perguntas equivale a reconhecer que enquanto a guerra é o problema imediato, o problema fundamental é: que fazer com a paz? Na geração anterior à nossa, o movimento liberal responderia: "Dar comida aos pobres. Aconteça o que acontecer com a liberdade, vamos dar comida aos pobres." Às vêzes, deu-se comida aos pobres; e a liberdade foi sempre sacrificada. A nova orientação que nos anima hoje nos impõe a obrigação de colocarmos de nôvo a questão de escravidão e liberdade no centro da atividade liberal (radical, revolucionária), especialmente da atividade intelectual. Pois, como Camus disse em Estocolmo, "a nobreza do nosso apêlo terá sempre as suas raízes em dois compromissos: o de servir à verdade e o de servir à liberdade".

A literatura da liberdade — quero dizer, a literatura da liberdade da nossa geração — surgiu como uma reação a uma situação não muito diferente da de hoje. Assim como o mundo inteiro treme agora debaixo da sombra de uma bomba, os franceses da Resistência tremiam, de 1941 a 1943, debaixo daquilo que parecia ser a sombra da vitória final nazista. A literatura que refletia aquilo que se afirmava então como uma situação especial se transformou agora na literatura da situação universal. Da mesma maneira que certos franceses, em 1942, não podiam deixar de ver o futuro em côres sombrias, mas lutavam não obstante contra a escravidão, o escritor de hoje, incapaz de enxergar, por trás da nuvem de poeira atômica, a luz do sol, pode entretanto proclamar a sua fé nessa luz, pode lutar para conquistar o caminho na direção dessa luz.

(1960)

PÓS-ESCRITO, 1967

Quando as confissões da primeira parte dêste ensaio suscitaram os ataques tanto dos leitores pró-comunistas como dos leitores anticomunistas, percebi que o motivo disso estava no fato de que a segunda parte não rebate os argumentos da primeira ponto por ponto, e talvez nem sequer iguale a

primeira parte em pêso de lógica e de provas. Dei-me conta, então, de que teria de refletir de nôvo sôbre o assunto, e chegar a conclusões que não havia conseguido atingir em 1960. Essas conclusões podem ser encontradas mais adiante no ensaio que dá o título a êste livro.

Pode parecer estranho — e talvez o seja de fato — que no ensaio colocado, pelo título, em destaque dentro do livro eu tome uma posição que é desdenhosamente rejeitada na primeira parte do presente estudo, sem ser reabilitada na segunda parte — ou seja, o ponto de vista de que a literatura "propagandística" pode ser não apenas sadia e inevitável (e isso foi reconhecido desde o início), mas também útil e até mesmo politicamente necessária. Não é que o conceito de filosofia literária de cada um de nós se modifique espontâneamente: o meu respeito pelo grande acervo de obras de arte que nada têm de propagandísticas permanece idêntico. Mas trata-se de acontecimentos exteriores à literatura. "Urgência" é um conceito que não pode ser pôsto de lado como o meu porta-voz "do contra" o pôs de lado nesse ensaio. Penso, também, que mesmo a poesia apolítica de um Robert Lowell, por exemplo, só terá a ganhar maior vitalidade em conseqüência do compromisso que êle assumiu para com o povo vietnamita em 1966.

"A ilusão de acreditar que a propaganda faz muita diferença": se o meu porta-voz "do contra" jogava com frases como essa, o meu porta-voz "do pró" deveria ter-lhe lembrado que mesmo uma pequena diferença pode representar uma enorme façanha, necessária a uma causa social, bem como à honra pessoal de um homem.

VI

Carta a um Candidato a Autor Teatral

QUEM escreve sôbre teatro recebe cartas de autores dramáticos. Há o autor que afirma que eu tenho tôdas as idéias certas a respeito de dramaturgia, e que êle colocou tôdas essas idéias na sua peça — será que eu aceitaria ler a obra em questão? Há o autor que me escreve, por intermédio do seu advogado, exigindo que todos os exemplares da minha crítica sejam imediatamente recolhidos, ou então êle vai processar-me. O mais insinuante de todos é o autor que ainda não escreveu nenhuma peça, e quer saber como deve proceder para fazê-lo. Sempre me pareceu que se eu mesmo soubesse responder a essa pergunta, seria o autor de uma série de peças pelo menos tão boas quanto *Édipo Rei*, *Rei Lear* e *Fedra*. Mas um dêsses "dramaturgos" levantou recentemente algumas questões que creio poder pelo menos começar a responder — como segue:

Prezado X,

Assim, você ainda não escreveu nenhuma peça. Poderíamos desejar que alguns dos nossos outros dramaturgos fôssem capazes de um semelhante autodomínio. Mas você me diz também que ainda não chegou aos vinte anos de idade. A tentação de escrever uma peça pode estar a ponto de se tornar irresistível. E, quando ela se torna irresistível, a única coisa que poderemos fazer é tentar impedi-lo de escrever uma má peça. Isso não será fácil. Muitas peças ruins encontram

calorosa acolhida no grande coração do público, e a maioria delas encontra calorosa acolhida nos corações, grandes ou pequenos, dos seus respectivos autores.

Se você insiste em escrever uma peça, a única coisa que pode impedi-lo de escrever uma peça ruim será o ato de escrever uma boa peça. Pode você aprender a fazê-lo? Ou, dando a essa pergunta a sua forma clássica: pode-se ensinar dramaturgia? Segundo você diz, um dos seus amigos afirma que não. Mas você diz isso *a mim*, porque pressupõe que me acho capaz de ensinar dramaturgia. Será que me acho mesmo capaz disso? A resposta é: sim e não; mas muito particularmente — enquanto me sinto provocado pela sua maneira de ler os meus pensamentos — não! Pode-se dizer muita coisa sôbre a impossibilidade de se ensinar *qualquer* matéria. Porem, ao recuperar a minha calma, concordo com você: não há motivo para que a dramaturgia seja *menos* suscetível de ser ensinada do que qualquer outra matéria. Bem entendido, é mais problemático ensinar alguém a escrever peças do que a ler, escrever ou fazer contas; mas essas são matérias elementares. Já a dramaturgia é uma matéria avançada, e na fase avançada de qualquer estudo o aluno tem de trabalhar, principalmente, com os seus próprios meios. Acontece, porém, que embora as intervenções do professor devam ser, nessa fase, menos freqüentes, elas podem não obstante ser úteis, e até mesmo essenciais. O treinador de uma equipe de nadadores profissionais não vai pular na piscina e manipular os braços e as pernas dos seus pupilos. Um psicanalista não vai interromper o seu paciente de três em três palavras... Em resumo, eu não excluiria a possibilidade de que um professor possa ser útil a um dramaturgo.

Você diz que mesmo o seu amigo que acredita em tese na possibilidade do ensino de dramaturgia acrescenta que na prática ninguém nunca ensina dramaturgia. Aqui, eu faria objeção apenas à palavra "nunca". Admitirei que uma enorme parte do ensino de dramaturgia é ineficiente, se você admitir que uma enorme parte de qualquer ensino é ineficiente. Dizem que a natureza é esbanjadora; mas se a arte da educação é um exemplo típico, então as artes são ainda mais esbanjadoras do que a natureza. Tôdas essas horas passadas nas salas de aula — por nada — e muitas vêzes por algo pior do que nada, qual seja a deseducação — o ensino de

coisas que terão de ser desaprendidas mais tarde, se ainda fôr possível desaprendê-las! Que terrível prejuízo, se considerarmos que as crianças que vêm sendo deseducadas não são idiotas! A energia da juventude passa pelas nossas escolas como um gigantesco potencial hidrelétrico desperdiçado. A idade da grande oporunidade educacional, entre os nove e dezenove anos, é desperdiçada num mero esfôrço de sociabilidade, e ùltimamente a sociabilidade tem conduzido, através do tédio, à insociabilidade, também conhecida sob o nome de crime. Como acreditar na Educação quando os educadores não oferecem nada além de horrendos exemplos Do Que Não se Deve Fazer?

Mas nem preciso explicar-lhe o que é uma educação mal feita: afinal de contas, você foi educado. Ou o fato de ter sido educado o *impede* de enxergar os fatos relativos à educação, como todos os outros? Como passou você os últimos dez anos? Pensando em coisas muito elevadas, suponho, pois a sua carta mostra que você não dedica muita atenção às coisas mais vulgares, tais com a gramática, a sintaxe, a dicção, sem falar do estilo. Você não sabe escrever inglês. Você pretende escrever peças — mas não sabe escrever inglês; e presumo que você não vê nisso nenhuma contradição. Você me dirá que sempre poderá aprender inglês se isso fôr absolutamente necessário, mas que em primeiro lugar as peças não são escritas na linguagem de Shakespeare e sim na linguagem da sarjeta, e que em segundo lugar as peças não são sequer escritas e sim construídas, um autor dramático não sendo um escritor, mas um artífice, um artesão, um quebrador de galhos.

O motivo pelo qual você me dirá isso é que você sabe que não concordo. Você quer ouvir o que vou dizer, porque no fundo você desconfia de alguma coisa: você mesmo não acredita nas bobagens que está repetindo feito um papagaio. Afinal de contas, você ainda não fêz um curso de dramaturgia, e portanto não está ainda completamente doutrinado pela filosofia antiliterária dos professôres dêsses cursos. Vou contar-lhe o segrêdo no qual se baseia essa filosofia — uma dedução secreta que talvez nem mesmo aquêles iniciados confessem a si mesmos. Essa dedução é: uma vez que boa literatura pode resultar em mau teatro, conclui-se que má literatura é o primeiro passo para o bom teatro. Você há de re-

conhecer que isso não é antidemocrático, pois tal primeiro passo pode ser dado por qualquer cidadão de qualquer côr, credo e raça. Alguns cidadãos estão, inclusive, dispostos a pagar uma taxa de matrícula e uma mensalidade para fazer jus a êsse privilégio.

Por que não aprender os truques de um ofício que não passa de uma série de truques? Bem, há uma razão para não aprendê-los, e essa razão é que o caminho da insensatez nem sempre é simples. O mau gôsto tem as suas armadilhas, do mesmo modo como o bom gôsto. A propósito, quem é que tem a coragem de reconhecer a sua própria infantilidade? O tolo precisa fatalmente negar a sua tolice. E, contràriamente ao que Maquiavel afirma, mesmo o patife precisa negar — inclusive a si mesmo — que seja um patife. A patifaria consciente, tal como Maquiavel a recomendava, exige um esfôrço não menor do que a virtude para ser alcançada. Preço por preço, vale logo a pena ser virtuoso...

O professor de *playwrighting* (contràriamente ao que diz o dicionário Webster, é assim que a palavra deve ser escrita) pode começar por declarar eufòricamente que a bilheteria nunca mente etc. A finalidade de uma arte é agradar ao público etc. Não devemos ser um bando de esnobes, não é verdade etc. Vejam só que peças horríveis são escritas por aquêles intelectuais etc. Shakespeare, naturalmente, é um dos nossos, êle aprendeu a escrever peças freqüentando um curso de dramaturgia ministrado pelos cavalos parados à frente do Globe Theatre etc. Oh, êsses detestáveis literatos, essas panelinhas, êsses clãs: eu mesmo escrevi uma peça certa vez, e sabem o que êsses detestáveis literatos, essas panelinha, êsses clãs me fizeram etc.? Em poucas palavras, acreditamos na Democracia, e a escolha do povo é dada a conhecer tôdas as noites, às 11,30 horas, ao crítico Brooks Atkinson, através de um processo que pode ser místico, mas que nem por isso deixa de ser Verdadeiro. Etc.

Quando o tumulto e a gritaria se acalmarem, espero que você perceba que o público é apenas uma deusa entre uma legião de deuses — e ainda por cima uma deusa de vida airada. *La donna è mobile*. Se o público tivesse realmente uma opinião própria e permanecesse fiel a ela, poderíamos ao menos dar atenção a essa opinião. Mas qual é o veredicto do

público a respeito da peça *Abie's Irish Rose*? Atualmente, indiferença total. Há 35 anos, êxtase de aprovação. Diga-me agora — e não use a sua cabeça, use o seu público — se esta é uma boa ou má peça. Não se dê ao trabalho de responder, mas anote a moral da estória: os professôres que desejarem ensinar as fórmulas de sucesso têm de enfrentar o perturbador fato de que as fórmulas do sucesso se modificam. Pareceria, inclusive, que um padrão falha às vêzes justamente por se transformar em fórmula, quando então tem de ser substituído por outro padrão, que por sua vez falha quando se transforma em fórmula, e assim por diante.

Tôda profissão possui a sua coleção de truques, e os jovens sempre aprendem êsses truques: êles podem-se tornar mais competentes, e com certeza nunca se tornarão menos competentes, nas suas respectivas profissões, pelo fato de terem aprendido êsses truques — à condição que não lhes atribuam um valor mais alto do que êles efetivamente possuem. O que estou atacando — sim, finalmente você conseguiu libertar o elemento agressivo que existe dentro de mim! — é a idéia de que uma peça difere de um poema ou de um quadro, por depender apenas de truques. Você alegará que ninguém nunca disse isso. Talvez não; no entanto, os professôres insinuam que isso é verdade, e o insinuam não uma ou duas vêzes, mas o tempo todo. É sôbre essa areia que êles constroem os seus teatros: sôbre puro filistinismo; sôbre uma atitude de hostilidade a tudo que seja sensibilidade e imaginação, sem falar em pensamento.

É por isso que os livros sôbre Como Escrever uma Peça são tão deprimentes. Em muitos dêles há uma porção de observações perspicazes. Procura-se convencer o estudante de que aquilo que funcionou a última vez funcionará provàvelmente na próxima vez, e depois mais mil vêzes. Uma lista de coisas que funcionaram a última vez — tal tipo de exposição, tal tipo de final de ato, tal tipo de personagem principal, tal tipo de desfecho — passa a ser conhecida como a Técnica Dramática, ou Como Escrever uma Peça.

Com o passar do tempo, os livros sôbre Como Escrever uma Peça se transformaram em verdadeiras piadas. Foi então que começou a se falar sôbre a impossibilidade do ensino de dramaturgia. Ninguém pode ajudar ninguém, porque a dramaturgia não se baseia em quaisquer princípios. Junto com

as simplórias regras dos manuais de dramaturgia, os contra-revolucionários passaram a jogar fora tôdas as noções de compreensão crítica, caindo em excessos de relativismo — há tantas regras quantas peças — e de subjetividade — cada dramaturgo faz a sua própria lei. Essa filosofia, qualquer que possa ser a sua verdade, tem tôda a possibilidade de se tornar tão nociva quanto os manuais que ela combate; com efeito, ela não concede ao autor nenhum ponto de apoio a não ser a Inspiração, uma criatura muito caprichosa e esquiva demais para evitar que o autor reincida no êrro.

Os que sustentam êsse ponto de vista cometem o mesmo engano que aquêles que defendem a opinião oposta: êles concebem a dramaturgia como uma coisa à parte, uma arte de certa forma isenta das obrigações normais da arte. Quero começar pelo outro lado. O dramaturgo é, em primeiro lugar, um artista, e, em segundo lugar, um tipo especial de artista: um escritor. Essa seria uma definição totalmente óbvia, se não existisse a convicção, cada vez mais freqüente, de que o dramaturgo não é escritor nem artista, mas apenas um manipulador.

Há algum tempo um autor foi convocado a comparecer ao apartamento de hotel onde se hospedava um produtor. O produtor havia lido a sua peça, e queria não sòmente conversar sôbre ela, mas reescrevê-la, enquanto caminhava nervosamente pelo aposento. Êle refez tôda a primeira cena, recitando todos os papéis, e disse então ao escritor: "Você não está anotando nada!" "Não" — respondeu o autor — "mas estou registrando tudo. Vou para casa. Vou deixar tôdas essas idéias descansarem na minha cabeça. Aquilo que não posso absorver evapora-se. Aquilo que permanecer, entrará na peça mais tarde — se me agradar, e se eu souber encaixá-lo. A peça precisa de tempo para absorver as idéias novas, o nôvo material. As coisas têm de acontecer orgânicamente, senhor." Êsse dramaturgo falou como um autêntico artista e um autêntico escritor. Já o produtor falou como um autêntico charlatão, para não dizer ególatra. O produtor desistiu da peça sob o pretexto de que o autor não sabia o seu *métier*. Na realidade, êle achava, é claro, que o autor não sabia ficar no seu lugar. Êsse lugar seria o de taquígrafo — ou, quem sabe, de câmara de eco para a Voz do Dono? Quero chamar

a sua atenção não para a egolatria, mas para a incapacidade de enfrentar a psicologia de um artista.

O artista aprende o seu ofício, mas não se contenta em ser um artesão. O ofício serve à arte, ou, como dizia Goethe, o artista só escreve sob o impulso de uma necessidade pessoal. Os finais de peças, por exemplo, não são jogos de cara e coroa visando a certa reação do público. Êles são determinados pelo que o autor sente ser necessário. Não são sujeitos a discussão. Discussão por parte de quem, para início de conversa? Uma obra de arte brota da natureza do seu autor. Ninguém pode explicar ao autor como é a sua própria natureza. Tampouco pode o autor garantir que uma peça que êle está escrevendo acabará dando certo. E nisso que êle difere do artesão. O artesanato pode ser aperfeiçoado.

Vejamos o que aconteceria se pegássemos uma obra de arte com um final insatisfatório e colássemos um final bem feito fornecido por um artesão ou remendão de peças. Imagino que um bom artesão poderia melhorar o final de *Ivanov*, de Checov. Entretanto, do ponto de vista artístico, o final insatisfatório escrito por Checov é necessário. A peça poderia ser consertada externamente com um final mais claro e lógico, mas não creio que alguém possa encontrar um final que surgisse, orgânicamente, dos três atos anteriores. Se alguém pudesse fazê-lo, êle seria um verdadeiro colaborador de Checov — como Beaumont foi um colaborador de Fletcher — e não um mero técnico. Parece mais provável que *Ivanov* seja um beco que nunca se poderá transformar numa grande estrada. Em *Ivanov* temos três atos magníficos, mas sem saída. Quando acontece êsse tipo de coisas, um autor escreve outra peça. Quanto ao público, êle tem de se satisfazer com três grandes atos e aceitar um que não seja tão grande.

Se você já se perguntou por que os críticos dos jornais têm muitas vêzes mais coisas a dizer contra os grandes autores do que contra os artesãos convencionais que estejam na moda, o exemplo de *Ivanov* poderá trazer um esclarecimento. Um artesão pode criar uma perfeição sem vida. Seu trabalho consiste em agrupar, de maneiras diferentes, elementos já conhecidos — a solução dos quebra-cabeças. O material do artista é o maior dos mistérios: a natureza humana. Êle tateia no escuro para encontrar o seu caminho. Nos filisteus tais coisas suscitam angústia e ressentimento defensivo, mas qual-

quer espectador que tenha uma vaga idéia do que seja a verdadeira arte, e um mínimo de simpatia por ela, encontrará na imperfeição de *Ivanov* uma dose maior de prazer do que nas brilhantes e frívolas perfeições criadas pelos artesãos.

Mas será que não devo — você me pergunta — aprender a conhecer o teatro, a maquilagem e as gelatinas, os refletores e os reguladores, os cenários e os bastidores — enfim, êsse famoso mundo por trás da ribalta que, como todos sabem, é "não-literário"? Acho que deve. Ou *acharia* que deve, se a sua carta não insinuasse que você já conhece aquêle outro mundo melhor do que êste. Você sabe sem dúvida mais sôbre experiência teatral do que sôbre experiência literária. Creio que devo animá-lo a restabelecer o equilíbrio.

"Shakespeare e Molière..." você começa a retrucar. Sei muito bem. Tenho mil motivos para saber, já que me disseram tantas vêzes: Shakespeare e Molière eram atôres. Molière era, inclusive, um bom ator. Permita agora que eu lhe diga algo a respeito dêles que com certeza ainda não lhe foi repetido mil vêzes; êsses dois autores fizeram questão, e conseguiram, de ver uma porção de coisas fora do mundo do teatro — nos dois mundos fora do mundo do teatro: a experiência direta que tiveram da vida humana, e a experiência indireta dessa vida que pode ser adquirida através de leitura. Molière aprendeu muito não só com os palhaços de circo, mas também com os jesuítas.

Não temos conhecimentos exatos do que Shakespeare fêz durante a década crucial da primeira fase da sua vida adulta, dos vinte aos trinta anos. Segundo uma velha lenda, êle teria sido professor, embora não de dramaturgia. Essa lenda só perdeu o seu vigor porque as pessoas não quiseram acreditar numa versão que apresentasse um Shakespeare erudito. Mas as peças provam, por si só, que êle estudou e absorveu tôda a cultura do seu tempo. Êle pesquisou o pensamento da sua época como um Thomas Mann pesquisou Freud. Você afirma que Freud é conhecido também na Broadway; êle é, inclusive, o único pensador que é ali conhecido. Muito bem, mas haver pesquisado Freud, como Thomas Mann o fêz, é uma coisa, e haver beliscado um pouco de Freud é outra coisa, que equivale a ter adquirido um pouquinho de conhecimentos, coisa pior do que não ter nenhum conhecimento.

Mas será que há tempo, você me perguntará, para ler mais do que um pouquinho? A vida é coisa séria e grave, e um candidato a dramaturgo precisa ser visto com bastante freqüência nos restaurantes e bares em moda. O salão repleto de fumaça não pode estar ao mesmo tempo repleto de pensamentos,

Pois atrás de mim ouço a inexorável
Carruagem do Tempo que se aproxima...

E o *Tempo* não é nada em comparação com *The New York Times*. O jovem dramaturgo ficará contente com a ajuda que poderá receber das cabeças (braços, pernas?) mais práticas do meio teatral. Elas poderão reescrever as suas obras, no hotel mesmo. Em vários hotéis, mudando como os cenários: New Haven, Boston, Filadélfia.

A resposta é que todos teriam mais tempo disponível se não desperdiçassem tanto tempo. Qualquer invento concebido para poupar tempo, desde o telefone até o avião, acaba proporcionando um desperdício de tempo. A ação de acelerar a marcha da dramaturgia nos quartos de hotel é na realidade uma ação de retardar a marcha da dramaturgia — ou, melhor, de fazê-la parar completamente. Está certo, evidentemente, que os autores devem aprender a arte do teatro, e antes de mais nada a sua parte essencial, a arte de representar. A minha queixa seria de que a maioria dos autores teatrais não aprende *bastante* sôbre essa arte, em primeiro lugar porque é muito difícil aprender coisas a respeito, e raras são as pessoas que têm o tipo de sensibilidade que o assunto requer; e em segundo lugar porque a vida teatral em geral engloba tudo menos a busca da essência do teatro. Poderei aconselhá-lo a passar seus dias e suas noites em companhia da gente de teatro, mas só quando a gente de teatro passar seus dias ou suas noites em companhia da arte teatral. Na situação atual, o empenho em ser prático e em conhecer o funcionamento do teatro por dentro vem a ser um empenho em esbanjar os melhores anos de sua vida nos escritórios dos agentes, nos escritórios dos produtores, nos hotéis, nos restaurante em moda — ou, onde quer que seja, falando pelo telefone com um dos lugares que acabo de enumerar.

Ouvimos falar muito na necessidade que o dramaturgo tem de manter contato com o teatro — mas onde está a sua necessidade, não menos premente, de guardar as suas distâncias? Henrik Ibsen "aprendeu a conhecer o funcionamento do teatro" na sua juventude, e isso lhe bastou. Para escrever peças, êle se afastou do teatro, e não voltou sequer para acompanhar suas obras na fase dos ensaios. O mais importante dramaturgo norte-americano, Eugene O'Neill, ficou saturado de teatro já na infância (talvez seja essa a idade mais adequada), e muito antes de atingir a meia-idade sentiu o desejo de se colocar a uma saudável distância dos sábios senhores que conhecem tudo a respeito do teatro. Mesmo Bernard Shaw, que era um homem sociável, e que gostava de dirigir suas próprias peças, passou a residir, tão logo isso se tornou possível para êle, fora do alcance das linhas de ônibus e de trem. Tôdas as manhãs, enquanto pôde andar, êle se dirigia a uma cabana que possuía no seu jardim — para escrever. Para escrever na solidão.

Isso lhe parece um tanto sinistro? Se êsse fôr o caso, então você está fazendo uma descoberta interessante: está descobrindo que não é um escritor. Você pode estar desejando "o teatro", mas o que você deseja não é escrever. Ou você está talhado para outro tipo de trabalho dentro do teatro, ou o que você quer não é o teatro, e sim fama, recepções e boêmia.

Um escritor, na sua qualidade de escritor, não "precisa do teatro". Tudo o que êle precisa é uma máquina de escrever, uma mesa, uma cadeira e, cercando êsses objetos, quatro paredes com uma porta munida de fechadura e trinco. Até um quarto de hotel pode servir, se o trinco fôr bastante forte e se o telefone estiver com defeito.

Solitário? Então, a solidão não é o assunto predileto do escritor moderno? Como diminuir, portanto, a sua importância? Por outro lado, que me dirá sôbre "a multidão solitária"? É fácil vê-la em Times Square, e em todos os edifícios públicos adjacentes. Na realidade, a solidão só pode ser suportada por aquêles que sofrem pouco de solidão — ou seja, por aquêles que sentem que a sua solidão é intensamente povoada. Os escritores pertencem a essa categoria. A sua filosofia é a de Pirandello: as pessoas existem para você na medida em que foram incluídas nos seus pensamentos e senti-

mentos. Êsses pensamentos e sentimentos permanecem depois que "as pessoas" deixaram o quarto onde você está. É impressionante como a solidão de um Tolstói ou de um Dickens estava densamente povoada! No extremo oposto, existem pessoas cuja solidão é de um vazio terrível; mesmo o fato de que o restaurante Sardi's fica fechado aos domingos as faz sofrer.

Pense nisso na próxima vez em que você ouvir alguém dizer que o escritor Fulano é um "verdadeiro homem de teatro". Êle pode ser apenas dotado de espírito gregário. O trabalho solitário tem suas exigências, e êle não pode cumpri-las. Você se lembra, sem dúvida, da piada de Shaw: aquêles que sabem, fazem; aquêles que não sabem, ensinam. A piada só necessita de uma pequena adaptação para ajustar-se ao nosso assunto: aquêles que sabem, escrevem; aquêles que não sabem, escrevem peças.

E aquêles que não sabem escrever peças, escrevem peças para a televisão. O escritor que não sabe escrever tornou-se, hoje em dia, uma verdadeira instituição, e ganha mais dinheiro do que o escritor que sabe escrever. De outro modo, por que dedicaria êle tanto tempo a não-escrever?

Você quer ganhar dinheiro? Não, não diga nada. Não importa, realmente, o que uma pessoa *diz* em resposta a essa pergunta. Poucas são as pessoas para as quais o dinheiro não constitui tentação. Um poeta é uma pessoa para quem a tentação de escrever poesia é tão forte que se sobrepõe à tentação de correr atrás de dinheiro. O poeta tem uma solução simples para o problema do que o dramaturgo: êle faz voto de pobreza, e fica nisso mesmo. O dramaturgo nunca sabe o que acontecerá no futuro imediato. Êle pode, de repente, ficar tão rico quanto os ricos de verdade; mas não pode contar com isso. A situação não é fácil para o sistema nervoso. Os *seus* nervos poderão agüentá-la? E, se lhe acontecesse ficar rico, o artista que você é sobreviveria a essa experiência? Não suponho que você queira viver como Ali Khan. Refiro-me, entre muitas outras coisas, à seguinte experiência característica dos Estados Unidos do século XX.

Um homem nasce nos cortiços de Brooklyn ou de Bronx. O que êle escreve é uma reação ao seu ambiente. A Broadway e Hollywood lhe proporcionam a possibilidade de se mudar para um bairro elegante. Êle está a apenas meia hora de táxi

do lugar onde mora o seu pessoal, mas, falando humanamente, êle está tão longe como se estivesse viajando pelo espaço. Quem sabe o pêso que êle tem na consciência o impelirá a escrever uma peça contando como são detestáveis os habitantes do seu bairro elegante? Mas essa peça não é boa. Nenhuma das peças que êle escreve agora é boa. E o mundo teatral está festejando agora uma peça boazinha de um autor mais jovem, nascido no Brooklyn ou no Bronx, que por sua vez já está dentro de um táxi, mudando-se para a zona elegante.

Sim, você tem razão: estou apenas dizendo que, para ser um escritor, você precisará de uma firme noção de identidade. Caso contrário, "aquêle processo impassível, inocente, sonâmbulo, o único através do qual as coisas importantes podem florescer, não é mais possível". Estou citando um escritor. Êle continua: "Hoje em dia, nosso talento se acha exposto às vistas do público. Críticas diárias que saem em cinqüenta lugares diferentes, e os mexericos que elas provocam no meio do público impedem a produção de obras significativas... Aquêle que não ficar afastado de todo êsse movimento, que não mantiver com tôdas as fôrças o seu isolamento, estará perdido." O autor de *Egmont* e de *Fausto* descreve aquilo que mais tarde seria chamado de absorção do intelectual pela sociedade moderna. O processo de criação, diz êle, não pode ser perturbado, não pode ser desflorado; tem de ser uma espécie de sonambulismo. Pois bem: Johann Wolfgang Goethe era um homem tão mundano quanto um poeta se pode permitir ser. Casos amorosos absorveram uma parte considerável do seu tempo, e negócios do Estado absorveram uma parte que deve ter sido mais considerável ainda. Mas, ao se referir ao mundo dos agentes publicitários e da imprensa, êle diz: fique afastado, ou estará perdido.

—Você se considera um ser humano mais forte do que Goethe?

—Vamos supor que você seja suficientemente forte para ser um escritor. Você é bastante forte e bastante interessado para se confinar num quarto solitário, mas êsse quarto não pode estar povoado exclusivamente de suas lembranças pessoais. Embora você tenha dezenove anos, você não deve sentar e começar, sem mais nem menos, a elaborar A Grande Peça Norte-Americana. Muitos assim procederam. Alguns, inclu-

sive, chegaram a ganhar rios de dinheiro. O que êles não fizeram foi A Grande Peça Norte-Americana.

Além das suas lembranças, você precisa de cultura, já que tôda arte é uma cristalização de experiências pessoais e de experiências vividas pelos outros. Os Estados Unidos são, provàvelmente, o único país no mundo onde um jovem que pretende escrever uma peça (poema, romance) pode imaginar que está perfeitamente preparado para isso na base, apenas, da experiência pessoal. (Quantos contos de escritores norte-americanos não passam de versões ligeiramente mais sofisticadas da redação colegial escrita no outono sôbre o tema *O Que Me Aconteceu Num Dia de Verão.*) Em todos os outros países existe Cultura. Isso quer dizer, na pior das hipóteses: descubra como as coisas eram feitas há cem anos, e faça-as de nôvo; mas, na melhor das hipóteses, isso quer dizer: o senso de tradição.

O senso de tradição implica respeitar os Mestres. Quando o ator francês Jean Vilar falou recentemente em Nova York, muitos manifestaram surprêsa diante de suas insistentes alusões aos "nossos ancestrais" e àquilo que êles nos deixaram. Enquanto muitos norte-americanos pensam que podem "criar por conta própria", e merecem elogios por tentarem fazê-lo, o francês vive, sem sentir escrúpulos, dos bens culturais que herdou — o que não quer dizer que êle deixe, necessàriamente, de investi-los de modo adequado, e de acrescentar-lhes os benefícios dos seus próprios empreendimentos. Outros norte-americanos consomem uma porção de energia emocional invejando a França. Não há necessidade disso; os Mestres pertencem à humanidade inteira. Nos meios da música, êsse fato é reconhecido, mesmo nos Estados Unidos. No teatro, como aliás em tôda a literatura, existem barreiras de línguas. Mas será que elas impediram Balzac e Tolstói de servirem de inspiração aos romancistas? Por outro lado, textos teatrais escritos em inglês por William Shakespeare inspiraram autores do mundo inteiro.

Por que os clássicos são importantes? É certo que êles não exercem tôdas as funções que se convencionou atribuir-lhes. Seria perfeitamente possível defender a tese de que os clássicos não funcionam. Êles não são nada, ou então são uma fonte de inspiração, principalmente para os artistas.

Alguns artistas ao mesmo tempo, quero dizer; porque o artista é raramente um homem de gostos muito ortodoxos. No fundo, é duvidoso que qualquer pessoa tenha o tipo de gôsto que a Educação Superior pretende ter-lhe dado: um gôsto igualmente receptivo a tôdas as manifestações de grandeza. Se você está olhando numa direção, não pode estar olhando noutra direção; e uma educação adequada só poderia ajudá-lo a enxergar, sem pretender colocar-lhe um par de olhos na nuca. De qualquer modo, para o artista os Mestres não são uma fileira de estátuas de mármore, tôdas de igual tamanho e de traços fisionômicos impossíveis de serem distinguidos. Os agrupamentos e as relações se modificam. Às vêzes o artista precisa rebelar-se contra um determinado Mestre, como um filhõ se rebela contra o pai. Êste foi o caso da longa campanha de Shaw contra Shakespeare. O que seria deplorável num dramaturgo seria a sua indiferença, e não a sua hostilidade para com Shakespeare. Por outro lado, o que Shaw atacava no fundo era a atitude do público em relação a Shakespeare, e não o próprio Shakespeare. Mais tarde, Brecht viria a entrar em choque com Goethe e Schiller. Tudo isso prova que não pode haver uma religião saudável sem uma certa dose de blasfêmia.

O interêsse do dramaturgo na obra dos Mestres é diferente do interêsse do erudito. Êste se preocupa em situar e avaliar os clássicos. O artista só está interessado naquilo que possa retirar dêles para seu uso próprio. O seu desrespeito para com as informações eruditas sôbre os clásicos coloca o artista numa categoria diametralmente oposta à dos concorrentes aos programas de perguntas na televisão. Mas é o artista quem mais precisa dos Mestres. Êles são o seu alimento. Goethe revelou a Eckermann que seria incapaz de deixar passar um ano sem ler alguma coisa de Molière.

Creio que para o ambicioso dramaturgo norte-americano é difícil assumir tal atitude. A sua carta é testemunho dessa dificuldade. Você pergunta retòricamente: "Como seria possível imitar os clássicos hoje em dia?" E quem lhe pediu isso? Por que essa atitude defensiva? Stravinsky não imita a música antiga; êle faz uso legítimo dela. E talvez você devesse pensar um pouco na maneira como Brecht usou *A Ópera dos Mendigos,* de John Gay; mas o que você precisa co-

nhecer agora não é tanto a exploração direta dos clássicos, e sim a sua fôrça sutil, indireta, penetrante, fecunda.

Não se trata apenas dos Mestres. Trata-se da relação entre o dramaturgo e todo o passado da arte que êle serve. Essa relação é sempre importante, e se tornou ainda mais importante na nossa época.

Os últimos cem anos trouxeram uma tentativa de criar um nôvo tipo de teatro, que seria o contrário do teatro clássico, em qualquer dos sentidos conhecidos da palavra. O objetivo do nôvo teatro "não-clássico" tem sido o de apresentar no palco uma ilusão da vida comum. O espectador observa, pelo buraco da fechadura, a vida particular dos seus vizinhos. Uma peça é elogiada em função da sua exatidão na fotografia e na descrição dos acontecimentos, entendendo-se por "exatidão" a ausência de exagêro, de interpretação e até de inflexão. Às vêzes a severidade dessa fórmula tem sido atenuada, admitindo-se um pouco de boa vontade democrática ou de sentimento cristão. Falo evidentemente — e espero que você já o tenha descoberto — das peças naturalistas, ainda muito freqüentes entre nós, sob a forma que Boris Aronson define como "a peça sôbre os conhecidos da gente". Na época em que eu trabalhava como crítico e assistia a tôdas as peças produzidas na Broadway, ficava surpreendido sempre quando via no palco outra coisa que não a residência de uma família norte-americana da classe média. Um cenógrafo americano só precisa de um único cenário para todo o seu repertório: o que vemos é o interior e o exterior de uma casa, e possìvelmente o térreo e o andar de cima. Essa é a riqueza e a variedade da cenografia naturalista. O estilo de interpretação que designamos O Método se dedica em grande parte a criar no palco a ilusão de um comportamento comum. E a palavra "comum" recebe aqui um contexto bastante pejorativo. De acôrdo com essa filosofia, uma crise de vômito parece sempre mais verdadeira do que uma canção. Essa é a riqueza e a variedade da interpretação naturalista.

Mas reflita sôbre êste paradoxo: embora o naturalismo seja o tom dominante do teatro moderno, todos os principais dramaturgos têm tentado afastar-se dêle. Todos êles têm tentado voltar a êsse teatro clássico onde os personagens são maiores ou menores do que na vida real, e nunca são de tamanho médio. Com efeito, o teatro clássico não apresenta

uma ilusão de vida comum, e sim a visão de uma vida ao mesmo tempo melhor e pior do que a vida comum. A vida é apanhada nos seus momentos magníficos e nos seus momentos terríveis, de modo que nos sentimos libertos do momento banal que estamos vivendo, e enquadrados num ritmo mais ativo, numa existência mais elevada. Não vamos a um teatro onde está sendo levada uma peça clássica para reconhecermos aquelas familiares frases que são "justamente o que meu tio José sempre diz", mas para sermos surpreendidos por revelações inesperadas. E, embora o caminho da casa de madeira de tio José para a charneca amaldiçoada de Macbeth seja muito longo, um drama clássico poderia passar-se na casa de madeira de tio José, se o autor fôsse capaz de enxergar o desconhecido por trás do familiar, o arquétipo por trás do vulgar.

Não existe um único importante dramaturgo moderno que não tenha procurado proceder assim, e é surpreendente quantos, na sua busca do elemento clássico, têm recorrido ao classicismo no sentido histórico — o elemento grego. O que foi tentado em *Mourning Becomes Electra* não chegou, a meu ver, a ser inteiramente realizado, mas a natureza da tentativa está clara e correta. Trata-se de uma tentativa no sentido de dissipar o tumulto da insignificância naturalista a fim de atingir a base clássica. Para construir um drama clássico sôbre a vida americana, O'Neill usou uma estória clássica grega. Acredito que nesse caso particular a carga grega provou ser pesada demais para o navio, e fêz que êle afundasse; mas êle afundou com nobreza, com todos os homens a bordo cantando uma canção mais antiga e mais bela do que o hino *Mais Perto de Ti, Senhor.*

Um exemplo mais recente é o de *Panorama Visto da Ponte,* de Arthur Miller. A peça melhorou com a retirada dos elementos explìcitamente gregos. A Grécia permanece como fonte de inspiração da peça, ou, melhor, foi a Grécia que ajudou Arthur a dar vários passos no caminho que leva do naturalismo ao teatro clássico.

Mesmo as chamadas "obras-primas do naturalismo" revelam-se, quando examinadas mais de perto, como tentativas de afastamento do naturalismo. Vejamos *O Pai,* de Strindberg, uma peça à qual se costuma atribuir um lugar importante dentro do movimento naturalista. O fato é que Strind-

berg meditou sôbre a *Oréstia*, de Ésquilo, e examinou a teoria de que ela estaria refletindo os conflitos que levaram à criação da família patriarcal. Em *O Pai*, êle tinha em mente a queda da família patriarcal e a ameaça do retôrno ao matriarcado. Para êle, *O Pai* era o seu *Agamémnon*. Aqui está, portanto, mais uma peça que não é apenas um clássico, mas também uma obra clássica.

Nem mesmo o homem que fêz que a palavra naturalismo fôsse divulgada pelo mundo inteiro, Emile Zola, defendeu a versão insípida de naturalismo que viria a ser a sua principal forma de manifestação, ou deixou que as suas próprias teorias limitassem o seu trabalho de criação. A sua grande alegria consistia em recorrer à ciência. Porém, quando êle usa a idéia de hereditariedade, estamos mais longe de qualquer conceito científico de Genética do que do conceito de Moira, o Destino grego. Do criminoso hereditário de *A Bêsta Humana*, de Zola, há uma distância de apenas um passo para a doença hereditária tal como foi tratada por Ibsen em *Espectros;* pois, embora os críticos formados na tradição naturalista continuem a considerar a sífilis como o assunto da peça, alguns dêles acrescentando, inclusive, que a obra se tornou ultrapassada agora, quando a sífilis pode ser curada, o verdadeiro tema da peça é a maldição contra a casa dos Alving. Não é por coincidência que, ao abordar um assunto sofocliano, Ibsen tenha lançado mão de uma técnica sofocliana: a verdade é forçada a se revelar através de uma precipitação de descobertas catastróficas.

Uma estória parecida pode ser contada a respeito da comédia. O nosso único grande comediógrafo moderno, Bernard Shaw, costumava definir-se como um autor antiquado, explicando que foi buscar seus métodos, por cima das cabeças dos seus contemporâneos, em Dickens, Fielding, Molière, e na *commedia dell'arte*. Embora êle pertencesse à mesma geração de Stanislavsky, e fôsse amigo e colega de Granville Barker, o grande defensor do teatro naturalista, preferiu reservar o seu entusiasmo para aquilo que definia como o ator clássico; e afirmava que só os atôres clássicos podiam interpretar as suas peças, por serem tantas as características do teatro clássico que êle ressuscitou na sua obra, notadamente a tirada ou o longo monólogo parado, que o ator tem de ar-

ticular para o público com a mesma fria clareza com a qual um músico executa uma suíte de Bach.

Por volta de 1920 a permanente crise do teatro moderno atingiu uma nova fase. O teatro naturalista, depois do ponto ao qual Ibsen o levou, podia ser considerado enfadonho de então em diante. Êle aceitava as convenções e o palco do naturalismo. A geração de 1920 recusou essas concessões. A obra de Cocteau, Brecht e Meyerhold significou a rejeição de todos os tipos de teatro tradicional. Um nôvo ponto de partida foi proposto — da estaca zero, segundo afirmam alguns. Mas nenhum movimento começa na realidade da estaca zero, porque — como já disse — nenhum artista se abastece apenas na sua própria experiência: êle recorre sempre a algum apoio da tradição. E mesmo quando uma determinada tradição o deixa desiludido, ou quando êle resolve rejeitar uma determinada tradição, êle não passa — diga o que disser — a agir sem nenhuma tradição. Êle passa a se apoiar em alguma outra tradição. Mesmo os pintores que rejeitaram tôda a história ocidental acabam não sendo "originais", no sentido que o homem comum dá a esta palavra, e sim *neo-africanos*, ou coisa que o valha. A rejeição da tradição habitualmente significa nada mais do que a rejeição das tradições recentes em benefício de tradições mais antigas. Nas peças mais interessantes da década de 1920 observamos que, embora o enfoque naturalista do passado mais próximo seja considerado como um tabu, tôdas as outras estradas estão abertas. Brecht explorou os espanhóis da Idade de Ouro, os elisabetanos inglêses e até mesmo o teatro oriental. Mais uma vez, manifestou-se a busca do elemento clássico na arte dramática, e mais uma vez a nota grega foi a mais freqüentemente tocada de tôdas. Já mencionei O'Neill. Penso também nas peças de Cocteau, *Antígona* e *Orfeu*.

Ao lado de tudo isso, manifesta-se uma mudança técnica que, na opinião de algumas pessoas, é a mais importante de tôdas. Os dramaturgos não escreviam mais uma peça condenada a se passar num cenário de gabinete escondido atrás de uma bôca de cena. A bôca de cena pode ainda estar lá, pois as casas de espetáculos não podem ser refeitas de um momento para outro, mas ela é ignorada, anulada, menosprezada. O cenário de gabinete foi eliminado do palco. O que a nova geração reclama é uma espécie qualquer de palco aberto,

talvez o palco elisabetano, talvez o circo romano ou a arena grega. Quer esta modificação física seja ou não a mais importante de tôdas, o fato é que ela condiciona as outras. A nova forma e o nôvo funcionamento de tal palco condicionam técnicas fundamentalmente diferentes da literatura dramática e, conseqüentemente, uma visão diferente da arte e da vida. Vejamos apenas um elemento: a relação entre a ação e o ôlho do espectador. No teatro do século XIX, pede-se ao espectador que espie através de uma pequena portinha, como Alice, para um jardim iluminado; no teatro do século XX, os atôres são levados ao encontro do espectador. No primeiro, o espectador é um bisbilhoteiro que espreita pelo buraco da fechadura; no segundo, o ator é um exibicionista. Também nesse domínio, nas exigências que fazem à forma do palco, os dramaturgos modernos mais ativos têm procurado um reencontro com o teatro clássico. O teatro naturalista oferecia uma olhada pelo buraco da fechadura para o quarto do outro lado da rua. O teatro clássico fornece o terreno para um desfile de paixões e pensamentos, e para os sêres humanos, acima e abaixo do tamanho natural, que os sentem.

Já que isso está acontecendo, você estaria, do ponto de vista artístico, perdendo o seu tempo escrevendo o tipo de peças que geralmente podem ser vistas na Broadway. Se você tem talento, você deve aderir à busca do teatro clássico que é, paradoxalmente, a busca de um autêntico teatro moderno. Se o teatro pode esperar um grande futuro, êle nascerá da fecunda união de tal passado com o nosso presente.

O que você quer, no fundo? O fator decisivo são os seus desejos. Não aquilo que você expõe aos seus amigos como sendo os seus desejos. Não aquilo que você às vêzes pensa ser os seus desejos. Mas aquilo que você finalmente descobre como sendo os seus desejos. Os seus verdadeiros desejos.

Emerson nos advertia do perigo de desejar as coisas, de desejá-las verdadeiramente — porque é provável que se consiga aquilo que se deseja. Se você realmente quer prostituir-se, vai conseguí-lo; no teatro, você terá campo propício para isso; e você vai arrepender-se até o fim dos seus dias; inclusive a sua sobrevivência, na idade provecta, poderá ser garantida pela renda dos artigos que você escreverá sôbre O Que Fêz de Mim Aquilo Que Sou Hoje. A carta que

você mandou insinua, porém, que você deseja ser dramaturgo. Se é isso o que você deseja, você terá de experimentar e de descobrir na prática se você pode sê-lo. O tempo mostrará se você é um dramaturgo de verdade. Enquanto isso, considere-se um escritor e, por conseguinte, um artista.

Mesmo que você *seja* um dramaturgo, é possível que você não alcance "sucesso". Isso o magoará muito, principalmente quando você constatar que o seu amigo, que não é um dramaturgo, se tornou O Dramaturgo de Sucesso. Um artista quer alcançar sucesso. Mas êle não insiste em alcançá-lo. A sua incapacidade em insistir na perseguição do sucesso, embora constitua motivo de júbilo para aquêles que o exploram, tem origem na fôrça que o artista tem dentro de si: o sucesso é uma coisa sem a qual êle pode passar, ainda que com dificuldade. O grito do seu orgulho é mais forte do que o da sua vaidade; êle é um sujeito sério; êle saberá adquirir uma reputação duradoura, mesmo que o preço a ser pago consista em desistir da fama imediata.

Quanto a você, meu jovem amigo, se você chegar à conclusão de que não é um dramaturgo e se a Broadway concordar com você, você tentará outra coisa, de bom ou de mau grado; se tiver de passar por momentos de aflição, não se tratará de aflição da escolha. Se você chegar à conclusão de que não é um dramaturgo, mas a Broadway achar que você é, você terá um forte estímulo para mudar de idéia e se deixar convencer por uma idéia que você sabe não ser verdadeira — um tipo de convicção bastante comum nos dias que correm, um tipo de convicção que constitui um vínculo entre as duas artérias mais famosas dos Estados Unidos, a Broadway e a Madison Avenue.

Se você chegar à conclusão de que é um dramaturgo, e se a Broadway concordar com você, procure *permanecer* um dramaturgo; e isso não lhe será fácil. Também se você chegar à conclusão de que é um dramaturgo, e se a Broadway não concordar, não será fácil continuar a sê-lo; mas você *continuará;* você não poderá impedir-se de continuar.

Pode-se ensinar dramaturgia? Você acaba de ser tratado como um candidato a dramaturgo, e eu acabo de agir como um candidato a professor. Você aprendeu alguma coisa? Certamente nada que possa ser colocado entre o abrir e o fechar da cortina. Ficamos parados, êsse tempo todo, do lado de

fora do teatro, e eu disse: "Você quer entrar? Então entre — a título de experiência. Você tem talento? Quando souber responder a essa pergunta, decida se deve ficar." Tudo isso não passa de uma exposição preliminar. Mas você não completou ainda vinte anos. E conheci muitos "alunos de dramaturgia". Pareceu-me que êles tinham, em média, cêrca de noventa anos de idade, e é provável que na realidade essa média se situasse em tôrno dos vinte e cinco anos. Poucos haviam examinado os seus desejos (ou sua aparente falta de desejos) e seus talentos (ou sua muito evidente falta de talento). Talvez êles tenham, portanto, perdido essa primeira aula intitulada ESCREVER OU NÃO ESCREVER? Você acaba de assistir a essa aula. Cordialmente seu,

ERIC BENTLEY

(1960)

VII

O Teatro Engajado

UM RECENTE congresso literário anunciou o seu tema como sendo: Engajamento ou Alienação. Interpreto isso, em primeiro lugar, como uma prova de que os especialistas em Relações Públicas acreditam que essas palavras sejam grandes motivos de atração no momento presente; e, em segundo lugar, como uma demonstração de que essas palavras representam as duas alternativas de maneira de viver para os artistas de hoje. O artista engajado é o que protesta pùblicamente contra a política norte-americana no Vietname; o artista alienado é o que fica sentado vendo a guerra passar e esperando Godot, numa obstinada solidão. Os artistas que seguem qualquer outra linha de ação ou de inação estão simplesmente *por fora*.

Começo pelas relações públicas, porque é aí, e não nos jardins do paraíso, que tudo costuma começar hoje em dia. Por outro lado, as relações públicas espelham a sua dourada nuvem de irrealidade sôbre todo o assunto dêste capítulo, e é difícil alcançar a realidade sem ter antes dissipado a nuvem. Finalmente, as relações públicas têm sua dialética própria. Começa-se por gabar um assunto, pondo-o em grande destaque por meio de uma terminologia glamorosa, e acaba-se por tornar êsse assunto suspeito, bem como tôdas as pessoas com êle relacionadas. Vejamos a observação que acabo de fazer: uma vez proferidas as palavras Engajamento e Alienação, todos os artistas que sigam qualquer outra linha de ação ou

de inação são considerados *por fora*. Isso significa que uma vez essas palavras (com E maiúsculo e com A maiúsculo) publicadas, elas obrigam os artistas a se declararem ou Engajados ou Alienados, com receio de serem relegados à mais completa obscuridade. Constatar isso equivale a impugnar a motivação de todos os engajados e de todos os alienados: a constatação insinua que qualquer uma dessas duas posições não corresponde a nada além do desejo de estar na moda.

É claro que em qualquer movimento social existe essa atitude de pura obediência à moda. "Se você aderir, eu aderirei também, e você aderirá se os seus vizinhos aderirem, ou se aquêles que você admira julgarem que é *chique* aderir." Mas não é para essa situação que estou chamando a atenção, e sim para a maneira pela qual essa situação é atualmente explorada pela panelinha dos publicitários. Êles precisam de rótulos para atrair o interêsse do público. Êles pretendem fazer uma gentileza ao criarem êsses rótulos. Mas o resultado final é uma afronta ao objeto rotulado.

O fato de muitos dos homens que trabalham em relações públicas pertencerem aos quadros das escolas e universidades não modifica absolutamente a situação. Naturalmente, acontece muitas vêzes que êles não se consideram homens de relações públicas. Seus títulos podem ser de Presidente, Reitor, ou até simplesmente Professor.

Tomemos o exemplo das mesas-redondas na TV, principalmente na chamada TV educativa. Tudo começa com o louvável desejo de conseguir a participação dos homens mais destacados, e supõe-se que o assunto em moda conseguirá atraí-los, e evidentemente também atrair o público. Engajamento, Alienação, Teatro do Absurdo. Teatro da Crueldade. Uma meia dúzia de celebridades é colocada diante das câmaras. Um especialista de relações públicas serve de mediador entre as celebridades e a multidão de espectadores. Há muitos sorrisos. Há pouco pensamento. Os milhões de espectadores ouviram falar em teatro da crueldade, e conclui-se que está havendo uma Explosão Cultural. (Que expressão adequada, "Explosão Cultural", que sugere um equivalente cultural de Hiroxima e Nagasáqui...) O truque é êste: o público deve pensar que a meia dúzia de celebridades foi colocada diante das câmaras por algum sublime motivo cultural; e se êsse motivo não aparece claramente, é que

a cultura é um negócio misterioso. Na realidade, o objetivo do empreendimento consistia apenas em trazer a meia dúzia de celebridades para o estúdio de TV. Na TV educativa, tal ato se justifica por si mesmo. E na TV comercial, o ato se justifica, se não por si mesmo, pelo aumento de audiência para os anúncios.

Aceitei a palavra Engajamento para o meu título, porque não quero vê-la relegada apenas às mesas-redondas da TV e aos suplementos dominicais dos jornais; e isso porque acredito, em suma, que não se trata de uma simples questão de moda. Por trás da atual discussão sôbre o Engajamento está a eterna discussão sôbre a finalidade da arte: a arte deve ensinar ou proporcionar prazer? A êsse respeito, só quero frisar que êsse debate está repleto de paradoxos, e de paradoxos inevitáveis, uma vez que a ação de aprender pode ser um prazer, e que, por outro lado, o fato de estar experimentando uma sensação de prazer não nos impede de estar aprendendo alguma coisa. No decorrer da história do mundo ocidental, a concepção didática da arte tem prevalecido. Aristóteles defendia o ponto de vista de que o objetivo da poesia é o prazer, mas ao mesmo tempo estabelecia uma escala de prazeres, distinguindo os prazeres mais elevados e os mais baixos; e um dos prazeres mais elevados que um homem pode experimentar é a edificação do seu semelhante. Aristóteles considerava, igualmente, o processo da aprendizagem como a mais agradável das experiências.

Parece pertinente indagar por que êsse assunto voltou a se projetar nos últimos cem anos. Acontece que êsse período viu surgir não apenas a doutrina do Engajamento, mas também a teoria que se coloca no pólo oposto, e cujo nome original não era Alienação, mas Esteticismo, ou Arte pela Arte. A sua idéia básica era conservar a arte pura, protegendo-a contra a vulgaridade do mundo — e os seus adeptos consideravam que essa vulgaridade estava em tôda parte. O artista puro não poderia ser um indivíduo sórdido, nem um político, nem mesmo um homem de idéias. Êle seria o homem que

...walks down Piccadilly
With a poppy or a lilly
In his transcendental hand. *

A imagem pré-rafaelista do artista tornou-se caduca há muito tempo, mas ainda outro dia um poeta inglês protestava contra o Engajamento que predomina na Grã-Bretanha, afirmando que na sua opinião os poetas deviam ser uma espécie de rouxinóis; e uma das maiores tentativas de escrever uma tragédia no século XX — *A Tôrre*, de Hofmannsthal — tem por assunto a mal sucedida luta que o artista do nosso tempo trava na defesa da sua pureza humana. Wallace Stevens disse: "No conflito entre o poeta e o político, a mais alta honraria que o poeta pode almejar é a de permanecer êle mesmo." Isso dá uma idéia de quanto Wallace Stevens se sentia engajado no não-Engajamento.

As palavras de Wallace Stevens poderiam ser interpretadas de outra maneira. Tudo depende da época e do lugar. Suponhamos que os dois escritores soviéticos recentemente condenados tivessem afirmado: "No conflito entre o poeta e o político, a mais alta honraria que o poeta pode almejar é a de permanecer êle mesmo." Atribuiríamos, então, a essa declaração um sentido totalmente político, e concluiríamos que os dois escritores estavam comprometidos com o liberalismo. Paralelamente, aquilo que alguns consideram como o esteticismo de Pasternak era uma ativa atitude antistalinista. Acostumamo-nos a considerar que o silêncio é um ato, e um ato de covardia, quando manifestar-se protestando poderia ser de alguma utilidade. Mas é preciso reconhecer que o silêncio pode ser também um ato de coragem, quando o que se esperava era uma manifestação de conformismo e de bajulação. O "esteta" Pasternak retirou-se para a sua "tôrre de marfim", e ficou em silêncio durante muito tempo; a seguir, quebrou o silêncio com obras altamente "estéticas" de poesia e ficção. Nessa seqüência acha-se consubstanciado um Engajamento, um protesto contra a política, que, por sua vez, constitui uma conduta política.

---

* ...desce pela Piccadilly
Com uma papoula ou um lírio
Na sua mão transcendental. (N. do T.)

Mas não foi sòmente na geração de Stevens e Pasternak que o esteticismo veio a tornar-se uma forma de Engajamento. Podemos perceber um fenômeno semelhante na vida e nas idéias de Oscar Wilde. Wilde dizia que a arte era perfeitamente inútil. Com isso, êle queria dizer que não desejava ver a arte reduzida a tabuletas com pequenos dísticos moralizantes pendurados na prateleira de titia. Êle atacava a exploração da arte em benefício de um utilitarismo estreito e sórdido. Na realidade, êle considerava a arte como a mais útil das coisas, em função de uma vida digna e da criação de um mundo bom. Mas como a arte sugere a imagem de uma vida boa, e o mundo sugere a imagem de uma vida dura, êle queria que o mundo aprendesse a ser útil à arte, e não a arte a ser útil ao mundo. Êle era o mais engajado dos homens, e não se contentava em apregoar um socialismo anarquista: a sua maneira ostensiva de levar um estilo de vida estético era a sua forma de ação direta. Como anarquista, êle se recusou a deixar a tarefa de mudar o mundo a cargo da história e dos movimentos, e insistiu em criar um pequeno mundo nôvo por onde quer que caminhasse.

Será que estou chegando à conclusão de que todos os artistas são engajados? Bem, todos os artistas sérios o são; mas não é a isso que nos referimos quando falamos, hoje em dia, em Engajamento com E maiúsculo. Referimo-nos a um Engajamento político. E não se trata apenas de saber se o artista tem um ponto de vista político formado; trata-se de saber se o seu ponto de vista político faz parte integrante da sua obra.

Alguns tradutores de Sartre explicam que a palavra francesa "engagement" tem duas implicações: em primeiro lugar, a de que estamos mergulhados na política, de bom ou mau grado; em segundo lugar, a de que temos de aceitar voluntàriamente as conseqüências de uma determinada posição política. Autores não-engajados são aquêles que não admitem o envolvimento de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que êle faça qualquer diferença. Êles se acham, por outro lado, dispostos a rejeitar uma determinada posição política em virtude de circunstâncias desagradáveis que a cercam. Os não-engajados gostam de afirmar que, ao aderir a uma causa política, qualquer pessoa se torna cúmplice dos crimes e erros de seus líderes e correligionários. Os autores enga-

jados respondem que os não-engajados são cúmplices dos crimes e erros de todos e quaisquer líderes aos quais êles se limitaram a dar o seu consentimento. Também a inação é uma atitude moral. O simples fato de estar no mundo acarreta um vínculo de cumplicidade. Os não-engajados se consideram inocentes pelo fato de não terem feito determinadas coisas. Êles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua abstenção nos fatos em discussão pode ter tido conseqüências gravíssimas. Da mesma forma, êles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua participação poderia ter mudado o curso dos acontecimentos para o melhor. Os engajados afirmam, como Sartre na sua carta a Camus:

> ...para merecer o direito de influenciar homens que lutam, é necessário, em primeiro lugar, participar da sua luta; é preciso, em primeiro lugar, aceitar muitas coisas quando se quer tentar mudar algumas delas.

A peça de Sartre *As Mãos Sujas* é uma ilustração clássica dêsse ponto de vista. Sua tese principal é, sem dúvida, a de que nos precisamos dispor a sujar as mãos; com sangue, é subentendido.

A literatura engajada se coloca, por definição, num determinado campo político, mais do que em outro?

Essa é uma pergunta histórica, e colocando-se numa perspectiva histórica teremos de responder afirmativamente. Em relação a uma situação social geral, a literatura engajada é radical; é uma literatura de protesto, não de aprovação, de violência, e não de louvor. Essa afirmação é comprovada pelo destino que sofreram as tentativas práticas feitas no sentido de desmenti-la. Um jesuíta escreveu uma peça para defender Pio XII das acusações de *O Vigário*, de Hochhuth. Êsse é o tipo de projeto condenado de antemão, qualquer que seja o talento do autor, porque as raízes da peça de Hochhuth se encontram numa sensação de indignação preexistente no autor e em outras pessoas. Dizer que êles não deveriam sentir-se indignados não vem absolutamente ao caso. Se o defensor do papa conseguisse apresentar um Pio XII que não fôsse responsável por essa sensação de indignação, estaria fazendo uma peça que não seria dramática.

Pode-se considerar plausível uma peça contra J. Edgar Hoover, mas não a favor dêle. Uma obra literária poderia fàcilmente engajar-se a favor de Robin Hood, mas muito menos fàcilmente a favor do Xerife de Nottingham.

Da mesma forma, pode-se tomar o partido de Golias contra Davi. Na política isso se chama, hoje em dia, ser pró-americano. Mas Golias não poderia encontrar obra literária que o apoiasse; já Davi poderia encontrar fàcilmente tais obras — e foi, aliás, sòmente através da literatura que tomamos conhecimento da sua estória. Pobre Golias!

Na década de 1930, muitos escritores se engajaram na literatura anti-hitlerista. É verdade que alguns escritores apoiaram Hitler, e chegaram até a tentar criar obras engajadas em sua defesa, mas acabaram num beco sem saída, pois o que Hitler queria era mera bajulação. Não a conseguindo, êle estava disposto a escolher... a Arte pela Arte.

Vejamos o teatro. Depois de 1933, os autores alemães radicais não podiam mais ter suas peças encenadas. Mas isso não quer dizer que os palcos tenham sido inundados com peças nazistas. Não havia peças nazistas suficientes para constituir sequer um fiozinho de água, e muito menos uma inundação. O teatro alemão costumava encenar principalmente peças clássicas, e continuou a fazê-lo durante o período nazista. Os clássicos se tornaram de repente mais necessàrios do que nunca. E, assim, o regime nazista passou a tratar bem os clássicos, pelo menos aquêles que eram inofensivos, ou, melhor, puros; isto é, aquêles que eram apolíticos. A Arte pela Arte foi, dessa maneira, ressuscitada para uma nova existência — bem entendido, com um significado também nôvo, e consideràvelmente revisto.

Parece que a Arte pela Arte é freqüentemente aquilo que o nosso Ministério da Justiça chama de *fachada* para outras atividades. No caso de Oscar Wilde, a rigor, fachada para anarquismo. No caso dos alemães da geração passada, a Arte pela Arte foi uma fachada para o nazismo, e atraía fortemente o alemão culto e tradicional, que almeja uma arte que seja nobre, arcaica e tranqüilizadora. Essa foi a "reação-formação" que se seguiu a uma grande época de desconfortável modernismo. Por mais estranho que isso nos possa parecer, naquela época o fato de ir a um concêrto com obras de

Mozart podia ser uma manifestação contra a "conspiração judaica na música mundial" (isto é, Schoenberg, ou, se preferirem, Kurt Weill).

E a Alienação? Ela não é pròpriamente meu assunto, mas se pudesse ser arregimentada para ser explorada jornalisticamente como o pólo oposto do Engajamento, poderia ter um lugar numa discussão sôbre êste último, uma discussão que pretendesse ser dialética, ou pelo menos não pretendesse ser unilateral. O têrmo foi empregado por Marx, que o tomou emprestado de Hegel, e o aplicou ao divórcio entre o trabalhador, de um lado, e os frutos e o significado do seu trabalho, do outro. Desde então, êle tem declinado — nos últimos anos de maneira bastante brusca — para acabar por significar apenas o sentimento que a geração jovem tem de ter sido deixada "por fora" das coisas pelos seus pais e professôres. Se a palavra Alienação, na sua aceitação popular, tem êsse significado bastante pouco sutil, é muito surpreendente que a palavra Engajamento, na sua aceitação popular, deva ser considerada como exatamente o contrário. Quando existe uma relação entre Alienação e Engajamento, ela não é certamente de oposição, e sim uma relação diretamente temporal e causal: *depois* de ter sido alienada, e *porque* é alienada, a pessoa se engaja com particular facilidade. Refiro-me aqui, naturalmente, à juventude norte-americana que passa de uma reação meramente negativa contra pais e professôres à adoção de uma causa. Mas essa é uma evolução tão antiga e conhecida que não precisamos das grandes palavras traduzidas pomposa e ternamente do alemão (Alienação) e do francês (Engajamento) para descrevê-la.

Os dois têrmos, Engajamento e Alienação, servem para descrever as duas maneiras principais de escrever peças de teatro? Pelo menos, se alguém respondesse afirmativamente, saberíamos logo a que peças está aludindo. Os autores engajados são Brecht, Sartre, os representantes da dramaturgia social inglêsa dos nossos dias, tais como John Osborne, e a nova geração de autores alemães, tais como Rolf Hochhuth, Peter Weiss e Martin Walser. Os dramaturgos alienados são aquêles que normalmente são designados como cultores do Teatro do Absurdo: Beckett, Ionesco, Genet. *Marat/Sade*, de Peter Weiss, poderia ser considerado como um campo de batalha no qual se enfrentam os exércitos do En-

gajamento e Alienação. Assim sendo, era o próprio Peter Weiss um homem engajado ou alienado ao escrever a peça? Êsse ponto tem sido veementemente debatido, o que confirma a minha dúvida quanto ao uso das duas palavras em questão como designando dois extremos opostos. Será, então, que tôdas as pessoas consideradas como alienadas precisam ser também consideradas como engajadas? Se é verdade que o Engajamento, conforme insinuei, implica essencialmente um protesto radical, então é pouco provável que êle seja adotado por pessoas que não tenham passado anteriormente por um processo de brusca mudança. E o que entendemos por processo de brusca mudança pode ser o reconhecimento do fato de que uma brusca mudança já ocorreu: o indivíduo era alienado, era recusado e rejeitado, e ao se dar conta disso revoltou-se, transformou-se num rebelde contra os alienadores, contra a sociedade alienadora. Com êsse raciocínio estou tentando restituir às palavras um pouco da sua legítima dignidade, de modo que elas possam voltar a significar algo mais do que as raivas e pirraças dos adolescentes.

A alienação de que Marx falava está refletida na literatura da época a que êle se referia, e das épocas que se seguiram. Êsse é um fato incontestável. No entanto, a pura alienação não seria capaz de produzir arte de qualquer espécie. O trabalhador totalmente alienado é um ser humano desamparado e espiritualmente aniquilado. Êle só pode ficar prostrado e morrer, ou deixar que a raiva lhe devolva um pouco da sua humanidade e faça dêle um revoltado. Depois da revolta, a alienação ficará varrida dêste mundo; e, mesmo antes da revolta, ela tem sido abrandada, tornada menos absoluta, pela própria revolta. A literatura, por seu lado, pode expressar e dramatizar a alienação em imagens extremamente pálidas e dolorosas, mas não pode suprimir o paradoxo de que a própria ação de fazê-lo não é, em si, nem pálida nem dolorosa. O escritor encontra prazer em expressar a alienação, e a sua platéia encontra prazer em reagir a essa expressão. Qualquer "literatura da alienação" é, portanto, uma vitória parcial contra a alienação, da mesma forma que o esfôrço de luta empreendido pelo trabalhador nas barricadas.

Na obra de Samuel Beckett, o elemento positivo, ou não-alienado, não se restringe aos fatôres que poderiam ser iso-

lados como puramente técnicos ou puramente estéticos. Existem igualmente nas suas peças aspectos que deixam patente uma convicção moral e, secundàriamente, uma revolta. É possível que Godot não esteja a ponto de chegar, mas isso não diminui a nossa aprovação à atitude moral dos dois vagabundos que compareceram ao encontro marcado. A filosofia é decididamente estóica, e o humor que impregna tôda a ação sugere uma fria provocação.

Isso significa que Beckett não é alienado e sim engajado? A resposta é não, se adotarmos a definição que venho usando, e que insiste no aspecto político do engajamento. Mas será que *Esperando Godot* não poderia ser também encarada como teatro político? Quando perguntaram a Jan Kott qual era o lugar de Bertolt Brecht no teatro polonês, êle respondeu: "Montamos Brecht quando queremos fantasia. Quando queremos puro realismo, montamos *Esperando Godot*." O mais apolítico dos escritores pode, como já vimos, tornar-se um escritor político, em determinadas circunstâncias políticas. Ser apolítico pode representar uma posição política, do mesmo modo que ser religioso pode — principalmente na Polônia — representar uma posição política. E, assim, o paradoxal destino de *Godot* tem sido o de simbolizar a "espera" dos prisioneiros de Auschwitz; e também os prisioneiros por trás dos muros e dos arames farpados de Walter Ulbricht; e também os prisioneiros por trás dos muros e dos arames farpados espirituais da sociedade totalitária em geral; e também os prisioneiros por trás dos muros e arames farpados espirituais de certas sociedades mais perto de nós. E há sem dúvida uma lição no fato de que essas coisas nunca foram verdadeiramente expressas nas obras que procuraram expressá-las mais diretamente. Como A. Alvarez observou em *Commentary*:

> O autêntico ritual do niilismo destrutivo que foi realizado nos campos de extermínio só foi expresso artìsticamente em obras como as de Beckett, *Fim de Jôgo* e *Esperando Godot*, onde o homem, nu e não-adaptado, é reduzido ao papel de um palhaço indefeso, sem esperanças, impotente, que fala e fala para adiar por um momento o silêncio da sua própria desolação.

Mas essa é uma versão por demais negativa. O que Estragon e Vladimir fazem não é apenas esperar. *Enquanto* esperam — o título original é *"En* Attendant Godot" — êles demonstram dignidade humana. Êles compareceram ao encontro marcado, mesmo se Godot não compareceu. Muitos comentários a propósito de Beckett passaram longe do alvo ao assumirem como certo que Godot não virá; ora, a esperança é a última que morre, e mesmo os prisioneiros de Auschwitz esperavam a liberdade. É nesse elemento de esperança que reside a política da peça. Sem êle, *Godot* seria antipolítico e estaria induzindo o público a sucumbir a um completo desespêro ou a buscar salvação do desespêro fora do mundo representado na peça (presumìvelmente em outro mundo, o da religião).

Muitas peças adquirem interêsse imediato devido a certas circunstâncias especiais, e, quando nos referimos ao teatro político, deveríamos pensar menos exclusivamente em têrmos de texto, e lembrar-nos mais de quando e onde a peça é representada — e, naturalmente, de como ela é representada.

Tudo o que eu disse até agora se relaciona essencialmente com a literatura em geral, ou com a dramaturgia considerada como literatura; mas existe uma dramaturgia engajada que não é apenas um exemplo a mais da literatura engajada. Trata-se de *teatro*, que transmite a sua mensagem de uma maneira que talvez seja particularmente adequada aos objetivos de um autor engajado. Êle difere também de outras formas de teatro, e particularmente dos moldes tradicionais da tragédia e da comédia. Permitam-me citar de nôvo — e dessa vez de maneira um tanto extensa — O *Vigário*, de Rolf Hochhuth.

Segundo o noticiário da imprensa, um sacerdote teria declarado que tudo teria muito pouca importância se O *Vigário* não fôsse uma peça de teatro. Êsse comentário sugere, mais do que qualquer coisa que possamos normalmente ler nas colunas de teatro, que uma peça pode ao mesmo tempo enfocar e ampliar a inquietação. Vários livros foram escritos sôbre as relações entre o catolicismo e os nazistas, alguns dêles refletindo um ponto de vista similar àquele de Hochhuth, e um livro a mais sôbre o assunto faria pouca diferença. O *Vigário* fêz muita diferença, e fonte autorizada nos informa que fêz muita diferença *porque é uma peça de teatro.*

Uma peça — e essa é a primeira conclusão que podemos tirar da declaração tirada — é, por definição, uma "dramatização": ela sublinha aquilo que possa haver de notável e extraordinário no material, possìvelmente a ponto de se tornar sensacionalista. A palavra dramaturgia sugere um arsenal cheio de esquemas destinados a criar ordem a partir do caos de fatos e ficção. Quanto mais compreensível uma coisa é, tanto mais vívida se torna. O incontrolável é colocado sob contrôle, as trevas se tornam claras. Não é difícil perceber aquilo que as partes interessadas têm a recear. Se tiverem consciência pesada, terão a recear o *dies irae*, quando a verdade surgir de repente e chegar o momento da punição dos malfeitores. Elas terão a recear o contôrno de linhas nítidas que uma peça pode traçar em volta da verdade; elas terão a recear o poder de convicção que uma peça pode possuir. Se elas tiverem consciência limpa, terão a recear aquilo que lhes possa aparecer como a superficial plausibilidade do teatro. Pirandello considerava que a vida, por ser um fato, não precisa ser plausível, mas que a arte, por ser ficção, tem a plausibilidade como condição *sine qua non*. Como é terrível, portanto, a plausibilidade de uma ficção que pretende ser um fato! Pirandello costumava observar que as fantasias da sua mulher louca eram muito mais persuasivas do que as suas próprias lembranças da verdade. Com que melancolia devem aquêles que consideram *O Vigário* como uma fantasia louca de Hochhuth pensar nos seus próprios inúteis esforços no sentido de contradizer a peça por meio das *suas* lembranças! É inevitável que êles encarem o próprio fato de Hochhuth ter recorrido à forma dramática como um truque.

Felizmente para a sua paz de espírito, tôdas essas pessoas parecem ter achado *O Vigário* uma peça bastante ruim. Por conseguinte, embora não possam deixar de lamentar o fato em si de ter Hochhuth recorrido à forma dramática, elas têm bons motivos para ficarem contentes por não ter o autor conseguido (pelo menos é o que elas pensam) explorar essa forma à altura das suas possibilidades. Porém, mesmo êsse conceito é bastante relativo: em primeiro lugar, porque a forma dramática possui um poder todo especial, mesmo quando manejada com uma competência apenas razoável; e em segundo lugar, e principalmente, porque não se trata de uma mera forma literária, e sim de uma particularmente podero-

sa forma de apresentação: a encenação na presença de um público. Também nesse caso pode-se ter uma opinião pouco lisonjeira da manifestação em si: podem-se culpar os atôres, os diretores, e até mesmo o público. Mas também nesse caso existem forças que continuam a agir com eficiência quando os atôres, os diretores e o público deixam muito a desejar. O teatro é supra-real. O pequeno ritual da encenação, celebrado com uma modesta dose de competência, pode emprestar aos acontecimentos uma dimensão diferente, uma realidade mais direta. E à fôrça concreta e tangível, que uma encenação exerce sôbre os espectadores que a ela assistem, devemos acrescentar o seu poder simbólico sôbre aquêles que dela ouviram falar. Colocar Pio XII no palco é, em si, um ato carregado de implicações; e a sensação de choque provocada pelo fato de o Papa ter sido colocado no palco, longe de ser ilegítima, faz parte do jôgo, e estava no programa desde o início.

Os puritanos, qualquer que seja a nossa opinião a respeito dêles do ponto de vista ético, foram sempre lúcidos nos seus receios, e foi um dêsses receios, como de hábito bem fundado, que os levou sempre a tentar impedir que determinadas coisas fôssem representadas no palco. E Cleópatra, que certamente tinha muito pouco em comum com os puritanos, concorda com êles quanto ao fato de que a pior maneira de alguém ser exposto a um julgamento desfavorável consiste em ser exposto num palco, diante do público. Mais uma vez, manifesta-se a sensação de que se trata de uma fraude. No palco, a falsidade é não sòmente enunciada, como também parece tornar-se realidade. Vemos Pio XII, em três dimensões, cometendo *realmente* aquêles atos condenáveis que êle *realmente* (mas êste segundo *realmente* é mais fraco do que o primeiro) não cometeu.

Ao mêdo do fenômeno teatral acrescenta-se o mêdo do teatro visto como uma instituição. Também aqui os que sentem mêdo sabem do que têm mêdo. Um sacerdote é capaz de compreender fàcilmente o poder do teatro, pois êle se assemelha ao seu próprio poder. Falando com brutal franqueza, tanto a Igreja como o teatro se prestam à demagogia. Nos seus melhores momentos, ambos procuram animar e edificar, mas nos seus momentos menos privilegiados ambos se contentam em seduzir e rebaixar. Os homens que estão no

palco, como os que estão no púlpito, têm as suas oportunidades histriônicas ampliadas ao extremo, enquanto aquêles sentados nas poltronas da platéia ou nos bancos da igreja são colocados numa posição de completa vulnerabilidade. O máximo de eloqüência e magia nas mãos daqueles que têm a iniciativa, diante de um público ou de uma congregação que não têm permissão para responder! Nem a Igreja nem o teatro têm evoluído num clima racional, e muito menos num clima de intercâmbio equilibrado.

O que deve mortificar especialmente os eclesiásticos é que o palco às vêzes leva a melhor sôbre o púlpito. Uma das vantagens do teatro é que nos tempos modernos o seu público não se restringe a uma determinada facção religiosa, mas é mais geral. O teatro, e não a Igreja, é verdadeiramente católico. Pio XII tem sido alvo de algumas críticas entre os fiéis, mas essas críticas quase não se espalhavam *fora* do meio dos fiéis. Hochhuth foi mais perigoso, por causa do seu público mais variado, como aliás o Cardeal Spellman reconheceu, a seu modo e de maneira tortuosa, ao acusar o dramaturgo de estimular o conflito entre cristãos e judeus. Sem dúvida a santidade da Igreja, quer verdadeira ou apenas suposta, tem suas vantagens, mas no que diz respeito ao exercício da crítica o rude mundo profano detém a vantagem mais concreta. O fato de que o teatro possa ter suas origens na religião, e que os dois possam às vêzes ter caminhado juntos, não nos deve impedir de constatar que o teatro é hoje uma instituição totalmente profana, e decididamente disposta a tirar tôdas as vantagens do seu caráter profano. É assim que o teatro retirou Pio XII do sombrio ambiente iluminado à luz de vela e o colocou debaixo da luz dos refletores. É possível que êle não se recupere nunca. Naturalmente, aquêles que o reverenciavam se sentiram ofendidos: era a sua veneração que o mantinha no ambiente crepuscular. Sem dúvida, há uma terrível vulgaridade no fato de um Papa se tornar assunto de bate-papo nos restaurantes em moda, mas do ponto de vista de Hochhuth êsse é o preço que tem de ser pago pelo direito de discutir Pio XII de olhos abertos e não mais fechados em atitude de oração, e num tom de voz firme, e não mais abafado pelo temor. Não precisamos de um teatro da crueldade, o teatro em si é cruel...

Ah, se *O Vigário* não fôsse uma peça de teatro! Êsse é um dos comentários que ouvimos com maior freqüência a propósito da obra. O outro é: mas será que *O Vigário* é realmente uma peça?

As pessoas que fazem essa pergunta se referem geralmente ao caráter extremamente documenário de *O Vigário*. Hochhuth incluiu no seu diálogo grande quantidade de relatórios e citações autênticos. E isso, segundo se diz, não é teatro, e sim história. Porém, tal observação representa apenas uma crítica a determinados trechos. A falha que as pessoas apontam no conjunto da peça é que ela não é suficientemente histórica. Os adversários a acham, pelo contrário, excessivamente melodramática. Êles reclamam que o que vemos no palco é um Papa vilão, quando o verdadeiro Pio XII tinha características humanas amáveis que não são mostradas na peça. No fundo, portanto, a sua queixa não é contra o fato de que *O Vigário* não seja uma peça, mas contra o fato de que *O Vigário* não passe de uma peça melodramática.

Então, já que se pede um *O Vigário* que não seja melodramático, convém perguntar o que tal obra viria a ser. É provável que teríamos então uma obra na qual os aspectos condenáveis de Pio XII seriam contrabalançados por aspectos simpáticos. As leis da estrutura dramática tornariam então necessário que o antagonista de Pio XII, Padre Fontana, tivesse também os seus aspectos positivos contrabalançados por aspectos negativos. Pelo menos um crítico chegou a comentar que Bernard Shaw, se fôsse o autor de *O Vigário*, teria dado argumentos ao Papa. Mas "argumentos" quer dizer muito mais do que características humanas simpáticas. Um homem pode ser simpático, e até mesmo bom, sem ter no entanto direito a "argumentos" dentro da situação histórica em que se encontra. Nessa receita para um *O Vigário* que seja uma "peça de verdade" não basta incluir, portanto, personagens que sejam uma mistura do bem e do mal: é preciso acrescentar um *tema* que seja uma mistura do bem e do mal, um *problema* no qual haja argumentos para os dois lados.

Ao fazermos essas modificações técnicas na peça, estaríamos mudando a sua filosofia e suprimindo a sua razão de ser. Pio XII não estaria mais sofrendo nenhum ataque. Dentro de um contexto de ausência de falhas, as falhas só

podem tornar um homem mais humano, e portanto mais simpático. Se o bom Padre Fontana, por sua vez, tiver alguns defeitos bem evidentes, o resultado será um empate, e a peça de Hochhuth será transformada numa coisa completamente inócua, provando apenas aquilo que fôra estabelecido de antemão, e lançando o revolucionário princípio de que ninguém é perfeito.

E, no entanto, a teoria dramática na qual se apóiam aquêles que criticam Hochhuth já fêz as suas provas. É verdade que *Santa Joana* (por exemplo) deve muito ao pêso que Shaw dá ao "Outro Lado". *Santa Joana* apresenta um conflito de dois direitos iguais, e êste é um tipo de conflito fascinante, um tipo de conflito que a arte teatral sabe transmitir particularmente bem.

Em certo sentido, a peça que os críticos de Hochhuth queriam que êle tivesse escrito já foi escrita, e com extraordinário brilho. Essa peça é *Dom Carlos*, de Schiller. A julgar pelas aparências, Filipe é o tirano vilão, e Posa o virtuoso rebelde. Mas acontece que Schiller faz exatamente aquilo que nós, e todos os estudiosos de dramaturgia, queríamos que êle fizesse: êle empresta a Filipe uma espécie de retidão e um certo toque amável, enquanto contrabalança a retidão mais óbvia dos argumentos de Posa com uma arrogância pessoal que não pode deixar de nos chocar. Finalmente, a peça é mais prejudicial à imagem de Posa do que à de Filipe, e é possível que os críticos de Hochhuth que não pediam senão um tratamento mais simpático para Pio XII queriam, no fundo, um tratamento muito menos simpático para o Padre Fontana.

Insinuei que se Hochhuth humanizasse o personagem de Pio XII, e lhe desse bons argumentos, *O Vigário* estaria fazendo uma afirmação tão interessante e significativa quanto a de que dez menos dez é igual a zero. Mas por quê? Essa afirmação não seria verdadeira no caso de *Dom Carlos*, onde a humanização do personagem de Filipe, e os bons argumentos que lhe foram dados pelo autor, ampliam o significado e a tensão dramática da peça. Qual é a diferença?

Creio que não a poderíamos descobrir indagando o que aconteceria se *Dom Carlos* fôsse reescrito de acôrdo com o modêlo de *O Vigário*. Filipe seria, então, um tirano em estado puro, e Posa um idealista em estado puro. Foi assim,

aliás, que milhares de leitores e espectadores alemães viram êsses dois personagens, o que não os impediu, em absoluto, de gostar da peça. Ela não perturbava os preconceitos de ninguém e podia ser aceita, muito pelo contrário, como um melodrama bastante tranqüilizador. Falando de um ponto de vista polêmico — e é de um ponto de vista polêmico que *estamos* falando — o projeto de Hochhuth é muito diferente: êle pega uma personalidade respeitada, e elimina tôdas as razões pelas quais ela deva ser respeitada.

Será justo eliminar até mesmo provas concretas de que Pio XII tinha determinadas características dignas de respeito? No caso de uma biografia, tal procedimento seria incorreto. Mas uma peça de teatro é não sòmente mais seletiva do que uma biografia, mas também a sua seletividade obedece a outros critérios. Uma peça nunca pretende interessar-se por um homem visto como um todo, mas sòmente por aquela parte dêsse homem que se manifesta numa ação selecionada e parcialmente fabricada. O dramaturgo pode começar uma peça com uma personalidade histórica, mas isso não o exime do trabalho de fazer passar essa personalidade pelo crivo (ou pela máquina de moer, se preferirem) das exigências dramáticas. Não há dúvida de que se Shaw pretendesse escrever uma peça sôbre Pio XII, sairiam dali bons argumentos para o Papa; Shaw chegaria até a inventar para êle traços de caráter positivo e amáveis, como o fêz para Cauchon; mas o resultado final de uma peça de Shaw sôbre êsse assunto seria o de desculpar, pelo menos até certo ponto, aquilo que Pio XII fêz. Vamos deixar que algum dramaturgo do tipo Bernard Shaw tente executar tal tarefa: a palavra é livre. Mas, enquanto isso, digam-me se não é também legítimo conceber uma peça não para atenuar as ações e omissões de Pio XII, mas para condená-las?

E será melodrama a melhor palavra para descrever aquilo que acontecerá se concebermos tal peça? Acabo de dizer que muitos alemães viram em *Dom Carlos* um melodrama, e gostaram da peça como tal. Essa última cláusula é essencial. Converter um material em melodrama equivale a arranjá-lo de tal modo que êle nos proporcione prazer: um melodrama precisa ser divertido. É *O Vigário* divertido, e deve sê-lo? O objetivo de Hochhuth consistiu em elaborar uma narrativa excitante, temperada com fáceis apelos às noções convencio-

nais do bem e do mal? É claro que êsse caminho não nos levará à compreensão do sentido da sua iniciativa. Tentemos, pois, outro caminho.

Vejamos: quais são as realidades que Hochhuth adota como ponto de partida? Evidentemente, as realidades da era nazista, do regime nazista. Pois bem: se êle tivesse usado Hitler como personagem, é fácil imaginar a monstruosa caracterização que lhe teria dado. E algumas pessoas diriam: "Isso é incorreto. Na verdade, o Führer adorava cachorros e crianças, e era amável para com Eva Braun. Algumas das medidas por êle tomadas no campo social trouxeram confôrto e bem-estar a milhares de pessoas." Um dramaturgo poderia, sem dúvida, incluir na sua peça uma dose suficiente de características como estas para contrabalançar com precisão os aspectos negativos. Dêsse modo, certas exigências poderiam ser atendidas. Poderíamos responder que mesmo como expressão da verdade um retrato de Hitler concebido dentro de um sentimento de ódio talvez fôsse mais válido do que um retrato criado de acôrdo com o dogma de que todos os homens são uma fusão do bem e do mal; mas o que estou tentando provar aqui é que o objetivo de uma peça não consiste em fazer um retrato, e que a escolha do material dêsse tipo não se baseia no simples desejo de escrever aquilo que aconteceu.

É pouco provável que uma peça sôbre Hitler seja escrita com outra finalidade que não a de exprimir já não digo condenação, mas indignação. Bernard Shaw tentou, em *Genêva (Genebra)*, apresentá-lo dentro do seu estilo imparcial; a tentativa resultou muito pouco interessante e significativa. A tentativa de Chaplin em *O Grande Ditador* tem mais interêsse e significação, devido ao fato de que Chaplin estava indignado, mas êsse interêsse e essa significação são apesar de tudo limitados, pois a indignação contra aquilo que Hitler fêz não pode encontrar meios de expressão adequados na arte de Carlitos...

Duas coisas caracterizam essencialmente a nossa época: a primeira é que gigantescas indignidades vêm sendo constantemente cometidas contra a humanidade; e a segunda é que a humanidade não se sente indignada com elas. À medida que a dimensão das indignidades se amplia, a nossa capacidade de reagir a elas decresce. Será que nos acostuma-

mos às indignidades? Será que elas já nos inspiram tédio? Ou podemos convencer-nos de que alguém as inventou e que na realidade elas não aconteceram? Ou, pelo menos, que foram consideràvelmente exageradas? Tôdas essas perguntas se agitam ativamente nos nossos pequeninos cérebros e sistemas nervosos, misturando-se umas com as outras de uma maneira lògicamente indefensável, mas psicològicamente irresistível.

A mais estúpida racionalização nos levará à constatação de que indignidade é um nome que damos àquilo que os outros cometem contra nós, e nunca àquilo que nós cometemos contra êles. Um fator de os norte-americanos nada entenderem em relação ao anti-semitismo alemão é que naquela época os alemães se sentiam demasiadamente indignados *com* os judeus para poderem sentir-se indignados com *aquilo que acontecia* aos judeus. O leitor responderá que êles não tinham o direito de se sentir assim, e eu responderei que êsse é precisamente o meu ponto de vista, que se aplica igualmente à ausência de uma indignação generalizada nos Estados Unidos a propósito do lançamento da bomba atômica sôbre Hiroxima. Naquela época, nos Estados Unidos só se pensava nas atrocidades, reais e imaginárias, que os japonêses tinham cometido contra os americanos.

Todos os países, e muito especialmente as grandes potências, têm hoje em dia a consciência pesada, mas cada um dêles está muito preocupado em negar êsse fato através de uma manobra que consiste em falar sem cessar dos crimes cometidos pelos outros. Pode ser que os outros, em cada um dêsses casos, tenham mais do que um argueiro no ôlho, mas isso não é motivo para negar a existência de uma trave no ôlho de quem está falando. Os políticos não procuram curar êsse mal-estar, e sim explorá-lo; e aquilo que pretende ser considerado como um diálogo entre o Leste e o Oeste não passa, conseqüentemente, de um discurso cheio de recriminações. O outro lado é mau, e responsável por tudo o que existe de errado. O nosso lado (qualquer que seja) é bom, e mesmo os seus atos mais revoltantes são simples reações necessárias que nos foram impostas pela perversidade do adversário. Quem estiver à procura de melodrama, não não deve procurar em O' *Vigário*, de Hochhuth; deve procurar nas páginas do jornal que lê tôdas as manhãs.

Felizmente para a nossa sanidade mental, objeções estão surgindo, vindas, principalmente, dos homens de fé e de pensamento, desde o Papa João XXIII a Martin Buber, desde Martin Luther King a Arnold Toynbee, desde Bertrand Russell a Walter Lippmann. E a juventude está em efervescência. Quanto aos artistas, Hochhuth pode ser considerado como representante daqueles que julgam ter uma tarefa a cumprir no tempo em que vivem: a tarefa de criar aquilo que poderíamos chamar de declarações de consciência. *É claro* que o objetivo não pode ser o de mostrar que Hitler tinha um lado humano. A razão de apresentar Hitler no palco seria a de mostrar que um ser humano pode tornar-se, sob todos os aspectos, desumano e monstruoso. Essa é a Indignidade Número Um. E a Indignidade Número Dois é que tantos homens não se sentiram indignados — não se *sentem* indignados. Alguns adoravam Hitler. Outros lhe dedicavam um servil respeito. Muitos pensavam que êle não era, afinal de contas, tão ineficiente quanto os outros. Alguns se limitaram a aceitá-lo, quer por mêdo da alternativa, quer por inércia, quer por um ceticismo completamente isento de preconceitos.

Aquilo que Hochhuth julga ter sido a atitude histórica de Pio XII significa uma indignidade tôda especial. Pio XII não era nazista; a sua consciência seria talvez mas limpa se fôsse. Êle gostava da velha Alemanha reacionária e temia, mais do que qualquer outra coisa, a nova Rússia atéia. Os crimes que seus alemães estariam cometendo, segundo êle ouvia falar, o faziam ficar nervoso, mas êle não se deixaria transformar em inimigo dos alemães: os inimigos dos alemães eram os russos. Não era êle o representante de Cristo na guerra contra o comunismo anticristão? Assim, Pio XII deixou os judeus abandonados ao seu destino. Auschwitz foi liberada pelos inimigos, os ateus russos.

Para Hochhuth, Pio XII personifica um duplo delito. Politicamente, êle cai na armadilha, ou conserva o hábito, de imaginar que tudo só poderá ser satisfatòriamente resolvido se formos sempre e exclusivamente anticomunistas. Moralmente, êsse representante de Jesus se revela um Pôncio Pilatos, lavando as mãos diante da questão moral que teria de enfrentar. Assim, em última instância, êle não representa Cristo, mas todos aquêles contemporâneos nossos que, conquanto se recusem a apoiar o Monstro aberta e entusiàstica-

mente, lhe oferecem um consentimento que na realidade corresponde a uma carta branca. Os norte-americanos que dão carta branca a Presidentes que sustentam guerras injustas não têm motivos muito sólidos para se sentirem superiores a Pio XII.

Já aludi a uma peça que foi escrita em defesa de Pio XII, e insinuei que êsse tipo de iniciativa estava de antemão condenado ao fracasso, porque tudo o que possa ser citado em defesa de Pio XII não passa de uma série de argumentos. Qualquer um que escrevesse uma peça destinada a rebater a de Hochhuth estaria incorrendo no êrro de admitir que aquilo que *O Vigário* apresenta é uma série de argumentos contra o Papa. Mas o verdadeiro "delito" de Hochhuth é precisamente que êle parte do princípio de que a atitude de Pio XII é indefensável e que nenhum argumento será capaz de modificar coisa alguma. Êsse é o tipo de peça que é *O Vigário*. Naturalmente, Hochhuth faz suposições que nem todo mundo pode aceitar. E, naturalmente, a sua peça não se dirige a todo mundo. Mas ao mesmo tempo, e em certo sentido, ela se dirige a todo mundo, pois pressupõe que o certo e o errado são noções que o coração humano conhece, e que, quando decidirmos colocar de lado tôdas as ideologias, opiniões e convicções políticas, seremos capazes de reconhecer uma indignidade quando a encontrarmos no nosso caminho. A fim de tornar a indignidade visível, Hochhuth se concentra nela, a isola, apresenta o seu Papa Pio XII como uma personalidade integralmente indigna. E isso de uma maneira inesperada. Hochhuth despreza o argumento que estaria, com a maior facilidade, a seu alcance: o de que Pio tinha mêdo de Hitler. A covardia tornaria Pio insignificante, mas o tornaria também humano. O Pio de Hochhuth é desumano, porque é frio, insensível, isolado dos seus semelhantes, sem imaginação a respeito dêles. Êle é incapaz de sentir. É um ser humano sem humanismo e, nas circunstâncias dadas, o *menos indicado de todos os tipos humanos para representar Jesus Cristo*. Na medida em que o retrato traçado por Hochhuth seja considerado como a personalidade histórica de Pio XII, êle constitui uma denúncia ainda mais terrível do que a percebida pelos porta-vozes católicos.

Se *Dom Carlos* e *Santa Joana* podem ser citados como precedentes, *Antígona* é o protótipo. Mas para os fins dessa

demonstração precisamos imaginar uma *Antígona* mais primitiva do que a de Sófocles, que é, afinal de contas, uma recente e altamente sofisticada. Contràriamente ao que pensam alguns estudiosos modernos, é possível que Sófocles não tenha criado um Creonte tão simpático quanto a própria Antígona, mas êle o dotou pelo menos de certa simpatia, e quem faz isso já está num caminho que passa por Schiller e Shaw, e que leva finalmente a Anouilh, com sua Antígona que é um caso de neurose e o seu Creonte que é um sujeito bastante razoável. Com a *Antígona* de Brecht, onde a heroína tem tôda razão e onde Creonte é um cruel tirano, estamo-nos encaminhando de nôvo na direção onde a lenda deve ter tido as suas origens, em tempos pré-sofoclianos.

Aquêles que nos responderem que isso tem o nome de melodrama, e não de tragédia, não nos deverão deixar perplexos. Devemos, muito pelo contrário, fazer que êles nos estimulem a examinar o que acontece quando não se pretende fazer tragédia. Vejamos o problema dos finais das peças. A tragédia, e no sentido que ora nos interessa também a comédia, a farsa e o melodrama, terminam com uma sugestão ou de pessimismo ou de otimismo. Um final pessimista nos diz que não se pode fazer nada. Um final otimista nos diz que não se precisa tentar nada: uma vez que tudo já está em ordem, deveríamos sentir-nos reconciliados com o Universo. Na realidade, é difícil encontrar um final para uma peça que não possua êsse caráter conclusivo, quer otimista, quer pessimista. De vez em quando, porém, têm sido feitas tentativas nesse sentido, freqüentemente conhecidas como "final amargo" — amargo, porque não se trata de um verdadeiro final, tudo permanecendo em aberto no momento em que a peça termina. Associamos tal desfecho com tragicomédia, e êle ocupa um lugar de destaque na dramaturgia ativista, na dramaturgia polêmica, na dramaturgia engajada, pois o que êle quer dizer é: o que acontece depois depende de você, espectador.

Um exemplo típico de tal tragicomédia engajada é *A Alma Boa de Setsuã*, de Brecht. A sorte da protagonista vai de mal a pior, e o desfecho não pode ser cômico; mas o autor não quer colocar diante de nós, tampouco, um cataclismo final. A partir do momento em que a situação do personagem principal se caracteriza claramente como um impasse,

Brecht se recusa a mostrar no palco uma catástrofe definitiva, e, em vez de apresentar um desfecho, êle pede ao público que o invente — fora do palco. E isso não é outra coisa senão tornar explícito aquilo que as amargas tragicomédias ativistas vêm fazendo há várias gerações. (Existe um apêlo explícito semelhante no final da *Ópera dos Três Vinténs*. John Gay já mostrara, no desfecho da *Ópera do Mendigo*, que aquilo que está acontecendo acontece na ópera, não na vida. A versão que Brecht apresenta das coisas só se torna completa quando o público percebe que aquilo que acontece na vida é precisamente o contrário, e que a relação entre a arte e a vida é, nesse caso, a mesma relação que existe entre a ilusão e a realidade, entre a falsa propaganda e os fatos.)

A essa altura dos acontecimentos, para esclarecer um possível mal-entendido acêrca de Brecht, vale a pena esclarecer um mal-entendido que existe acêrca de todo o problema de teatro e propaganda. O têrmo "propaganda" tem sido muitas vêzes aplicado a Brecht, com a única intenção de prejudicá-lo. Era portanto inevitável que todos nós, que acorríamos em sua defesa, adotássemos ou a política de declarar que a sua obra "não era propaganda", ou a política de declarar que a sua obra era "mais do que propaganda". Devo acrescentar, aliás, que até hoje considero que essa última declaração é correta. Mas a polêmica, embora sempre necessária, sempre deturpa os problemas, e uma das armas que ela emprega para isso consiste em atrair o polemista para posições que êle nunca adotaria, a não ser no calor da discussão. Dêsse modo, aquêles que defendiam Brecht foram muitas vêzes levados a insinuar que havia algo de deplorável na propaganda em si. Portanto, se Brecht era "mais do que" propaganda, isso só podia acontecer "apesar da" propaganda, e mesmo "em contradição com" a propaganda, e não simplesmente "em acréscimo" a ela.

Brecht, o homem, e Brecht, o defensor de uma causa, não foram sempre idênticos, e algumas de suas peças se tornaram mais, e não menos, dramáticas, porque o defensor de uma causa se deixava sobrepujar pelo homem. Existe uma tensão entre as simpatias de Brecht tais como êle queria que fôssem, e tais como de fato eram; e as suas peças se beneficiam às vêzes dessa tensão. Reconhecendo isso, e nada mais do que isso, permanecemos em terra firme. Mas a terra se

torna menos firme quando queremos insinuar que Brecht só era bem servido pelo subconsciente, e só era dramático quando não tomava conhecimento de sua própria personalidade, ou quando agia contra a sua própria personalidade. Qual o respeito que poderíamos ter por um dramaturgo intelectual que se desse muito menos conta daquilo que está fazendo do que os seus críticos? E será justo dispensar a Brecht o duvidoso elogio que está implícito nesse tipo de crítica sem examinar, primeiro, a sua obra nos têrmos que êle mesmo propõe?

Seria justo, sem dúvida, dissecar os motivos dos críticos com o mesmo rigor com que êles haviam dissecado os motivos de Brecht. Estou percebendo um motivo negativo e um positivo. O negativo consiste em desacreditar o conteúdo doutrinário da obra brechtiana; e o positivo em justificá-lo num terreno inteiramente tradicional, e assim fazer dêle um artista tradicional, cuja obra possa ser enquadrada nos principais gêneros convencionais. Diretores que adotam êsse ponto de vista apresentam Brecht como um "clássico" que presta o seu testemunho sôbre a imutável tragédia e comédia humanas. Suas peças, porém, não costumam "passar" quando apresentadas dessa maneira, e essa é certamente uma refutação conclusiva, ainda que pragmática, dêsse ponto de vista.

Suponhamos que, por outro lado, fôsse aplicada a Brecht a teoria que Rolf Zimmermann aplicou a Hochhuth. Zimmermann sustenta[1] que, ao lado das principais tradições da literatura, existe uma tradição de polêmica. Possuindo seu objetivo próprio, o teatro polêmico tem também o seu método próprio. Consistindo o objetivo em recriar a capacidade de indignação do autor, o método não será o de usar personagens "arredondados", "humanos", "igualmente bons e maus", mas, de um lado, os legisladores da indignidade e, do outro, as vítimas da indignidade e os que se rebelam contra ela. O desfecho será o final aberto da tragicomédia amarga. Uma produção brechtiana fundada nessa idéia comunica-se com o público, conforme ficou provado várias vêzes. Sugiro, portanto, que seria aconselhável considerar as suas peças (com

1 No seu ensaio *Drama ou Panfleto*, incluído na minha antologia crítica *The Storm Over the Deputy (A Tempestade Sôbre "O Vigário")*.

exceção das escritas na primeira fase da sua carreira) como sendo, antes de mais nada, Teatro Engajado, sejam elas o que forem além disso.

O fato de as peças de Brecht serem Teatro Engajado, mas também outra coisa, valeu-lhe a aprovação dos críticos que não compartilham o seu engajamento; mas *O Vigário* é Teatro Engajado e nada além disso, ficando portanto Hochhuth exposto a ataques tanto por parte daqueles que não compartilham as suas convicções como por parte daqueles que insistem em defender os cânones da dramaturgia convencional. A peça recebeu poucos elogios; no entanto, é difícil acreditar que ela tenha produzido o impacto que produziu ùnicamente por causa do seu assunto. A história da literatura é cheia de obras sôbre grandes assuntos que não produziram impacto algum. Poderíamos dizer mesmo que o assunto do nazismo já se tornara enfadonho até que Hochhuth apareceu com a sua peça justamente sôbre êsse assunto. Mas se quisermos saber se a peça de Hochhuth é um sucesso, bastará que nos lembremos que a finalidade dêsse tipo de peças é transmitir um espírito de indignação. E não é precisamente o espírito de indignação de Hochhuth que perturba os seus adversários? Ou será que êles ficaram tão profundamente zangados apenas porque discordavam dos conceitos emitidos? Recapitulando: o problema é que *O Vigário* é uma peça teatral, e uma peça bem sucedida. Fôsse *O Vigário* apenas uma peça de idéias, poder-se-ia contradizê-la por meio de argumentos. E fôsse *O Vigário* uma peça de idéias de autoria de Shaw, poder-se-ia observar o empenho com o qual êle procedia à defesa de Pio XII. Mas o autor de *O Vigário* se sente indignado com Pio XII, e comunica o seu espírito de indignação de uma maneira que não parece admitir a palavra "não" como resposta. Temos de entrar dentro do seu universo e deixar o nosso coração responder às suas propostas — ou então afastar-nos do seu caminho e dar curso livre à nossa indignação *contra* as suas propostas.

A quem se dirige o Teatro Engajado? Não a todo mundo. Êle tem inimigos; e os homens que admiram os inimigos, ou se sentem de alguma maneira solidários com êles, só podem desligar-se e ir embora. Os inimigos não podem constituir um bom público. E os aliados? Pode-se sustentar a tese de que êles não precisam ser catequizados. Mas a pro-

paganda pode preencher as finalidades do ritual, uma das quais é fortalecer as pessoas dentro das convicções que possuem, e prepará-las para novas lutas. Mas acredito que a platéia ideal para o Teatro Engajado não é nenhum dos campos militantes, e sim a massa humana que está no meio, e que pode ter uma vaga simpatia para com a causa apregoada no palco, mas que se encontra numa atitude um tanto entorpecida e apática. Os integrantes dessa massa podem concordar, mas não estão realmente engajados; e a missão do Teatro Engajado não consiste em se pronunciar *a favor* do Engajamento, mas em levar as pessoas a se engajarem. Creio que a maioria de todos nós pertence a êsse tipo de público, e que o Teatro Engajado pode contar, por conseguinte, com uma freguesia suficientemente ampla.

Há, porém, mais um motivo que faz de *O Vigário* um exemplo crucial do Engajamento: é que Hochhuth escreve não sòmente *para* êsse público, mas também *sôbre* êle. Trata-se de uma peça sôbre os nazistas, que no fundo não é sôbre os nazistas, mas sôbre aquêles que "se encontravam numa atitude um tanto entorpecida e apática" demais para lhes oferecer resistência. O ponto de vista generalizado é que a maior parcela de culpa cabe aos líderes nazistas, e que um pouco dessa culpa passou também para aquêles que os acompanhavam. Hochhuth atribuiria uma parcela de culpa muito mais pesada aos "companheiros de viagem", e a sua versão do problema nos obriga a reconhecer que muitíssimas coisas que poderiam ter sido feitas contra o nazismo não foram feitas. Acontece que um dramaturgo só pode apresentar casos individuais, e que ao escolher o seu principal alvo individual Hochhuth fêz uma escolha talvez maliciosa, e em todo caso audaciosa: o chefe espiritual daquilo que pretende ser a nossa civilização cristã. Mas é certo que na Alemanha êsse Santo Padre pode fàcilmente simbolizar uma legião de outros padres e pais, pais de muitos homens da geração de Hochhuth. Êsse personagem "é" o de muitos alemães idosos ou de meia-idade, que hoje em dia se vangloriam da sua ficha imaculada, mas que ficaram notòriamente neutros no melhor dos casos, e às vêzes nem sequer isso. Mas com isso só quero dizer que êles são "um tanto entorpecidos e apáticos", que êles são você e eu, e que êles e nós somos o público de Hochhuth.

Enquanto existir tal público, e enquanto existirem razões prementes para despertá-lo do seu cochilo, haverá um lugar para uma literatura engajada; e enquanto determinadas pessoas continuarem vivendo com mêdo de peças teatrais ("Meu Deus, não permita que essa obra seja uma peça de teatro!"), haverá um lugar para um Teatro Engajado. A brecha que qualquer tipo de teatro pode abrir na superfície do mundo é sem dúvida muito pequena, mas os homens de teatro que julgam, por causa disso, que qualquer esfôrço é vão, e desistem de antemão de fazê-lo, se conformam em geral em não abrir brecha alguma. Ao escrever, há alguns anos, sôbre o desejo de T. S. Eliot de que *Crime na Catedral* pudesse ter alguma eficiência como ataque contra o nazismo,* afirmei que essa peça, como qualquer outra, teria sido de pouca utilidade contra os SS e a Wehrmacht. Em certas épocas, pode acontecer que o poeta se veja na contingência de largar a caneta e pegar já não digo a espada, mas o mais eficiente instrumento de ação direta que esteja a seu alcance. Os anos de 1942-1945 são o mais típico exemplo de tal época. E, se fôssemos vietnamitas, sentiríamos possìvelmente que a década de 1960 pertence à mesma categoria. Nos Estados Unidos, a situação é completamente diferente. Aqui não se trata de subjugar a máquina e de domar a fera. Aqui, cada ação e cada palavra em prol da compreensão entre os homens e da moderação representam um esfôrço útil. Pode-se dizer que aquilo de que precisamos é apenas *civilização*, nada mais. Pode-se também dizer que precisamos de *educação*. Mas existe uma necesidade urgentíssima que nenhuma dessas palavras sugere; por isso, é preciso botar as cartas na mesa e dizer sem rodeios que existe uma necessidade de *propaganda*.

Alguns afirmam que os Estados Unidos estão tão adiantados nos terrenos da televisão, rádio e cinema que o pobre velho palco está ultrapassado, tão ultrapassado como a carroça e os cavalos. É evidente que isso não é verdade, senão o nosso sacerdote não ficaria tão consternado ao descobrir que *O Vigário* é uma peça de teatro. A idéia de que o teatro esteja ultrapassado reflete o desejo de determinados detentores de direitos adquiridos de que êle possa vir a se tornar

* Ver págs. 110-1.

ultrapassado. O teatro é uma ameaça, mas perderia essa sua característica ameaçadora se se deixasse submergir pela comunicação de massa. Êle representa aquilo que os podêres que estão por trás da comunicação de massa gostariam de ver submerso. Êle é o último refúgio, ou um dos últimos refúgios, da associação de sêres humanos, da simples reunião de pessoas com interêsses comuns, num local menos gigantesco e esmagador do que um estádio. Um acontecimento teatral não é outra coisa que não êle mesmo; não é visto nem ouvido ao mesmo tempo pela nação inteira. Não há nêle nada além daquilo que qualquer pessoa presente possa ver e ouvir; é uma operação humana que se esgota dentro de si mesma.

Isso constitui não só uma parte do seu encanto, mas também uma parte da sua importância, e é assim que o fato está começando a ser encarado. A juventude americana, que está em efervescência, não fica parada em frente aos aparelhos de televisão. Seria mais fácil encontrar os pais nessa lamentável postura. Os jovens rebeldes afastaram-se dos pais. Êles estão lá fora, nas ruas, tocando o seu violão. Os anos que atravessamos produziram até um teatro chamado Teatro na Rua.

Não há, é claro, nada de errado na televisão em si. Quando fôr manejado por sêres humanos e em benefício de outros sêres humanos, êsse invento terá suas possibilidades. Mas, mesmo então, êle não reproduzirá exatamente a função do teatro. O *teatro são pessoas presentes*: atôres presentes no palco, espectadores presentes em frente a êles, um contato vivo ligando os dois grupos. Tudo o que chamamos de teatro está compreendido nesse circuito elétrico-humano, que nem a televisão nem o cinema serão jamais capazes de instalar. Mesmo quando fôr melhorada, a TV continuará pertencendo ao mundo nôvo, mecanizado, um mundo em grande escala. Sem dúvida, o teatro é antiquado, pois pertence ao mundo velho, íntimo, um mundo em pequena escala. Mais antiquado, porém também mais moderno, porque a nova geração deserta em massa daquilo que os homens de meia-idade consideram moderno e atualizado. O contato vivo, humano, não pode ser substituído. O teatro exerce a mesma atração que os cafés provaram possuir; aliás, o teatro que existe hoje em dia em certos cafés nova-iorquinos tem mais vida do que aquêle que pode ser visto nas lojas de espetáculos da Broad-

way. Como William James deixou claro, há um aspecto nocivo em tudo o que é muito grande nas organizações humanas, e os anarquistas sabem certamente o que fazem quando insistem a todo preço em se manter em pequenos grupos, em realizar reuniões onde há contato pessoal entre os correligionários. O teatro é, por conseguinte, uma instituição à qual os adeptos de James e os anarquistas, bem como o adepto de James e o anarquista que está em cada um de nós, devem agarrar-se.

Estou vendo que o meu assunto se está deslocando, aqui na parte final da minha exposição, do Teatro Engajado para um possível engajamento em relação ao teatro. Qual é a ligação entre os dois assuntos? Um teatro na rua não encenaria necessàriamente *O Vigário*. Um café-teatro não se preocuparia necessàriamente com Brecht. Mas existe certo grau de "subversão" no próprio fenômeno teatral. Onde quer que "duas ou três pessoas se reúnem", um golpe é desfechado contra as abstratas não-reuniões do público da TV, bem como contra as reuniões digestivas de comerciantes exaustos na Broadway. Um golpe é desfechado a favor das coisas antigas e obsoletas que — se tivermos sorte (ou apenas persistência) — virão a ser as coisas novas, modernas. A subversão, a rebelião, a revolução no teatro não são uma mera questão de programa, e muito menos podem ser definidas em têrmos de um gênero particular de peças.

E quanto ao gênero particular de peças de que me tenho ocupado aqui muito particularmente, se êle não exerce efeito sôbre o mundo, pode ter um efeito muito salutar sôbre o teatro, à condição de que o mundo consinta em continuar existindo. Não faço profecias. Constato simplesmente que, na dramaturgia da década de 1960, o Teatro Engajado é a principal presença nova. Existem motivos, tanto políticos quanto teatrais, para lhe desejar boas-vindas.

(1966)

Notas e Agradecimentos

"Será o Teatro uma Espécie Extinta?" foi encomendado pelo *The New York Times* durante a temporada teatral de 1953-54, para ser publicado na sua Revista Dominical. Depois de escrito, porém, o ensaio foi pago mas rejeitado, do mesmo modo como o único outro trabalho que jamais escrevi para êsse suplemento. O estudo foi publicado na edição de julho de 1954 da *Partisan Review*. "O Teatro Norte-Americano, 1944-1954" começou com uma conferência na Biblioteca do Congresso, e foi publicado pela primeira vez em *Avon Book of Modern Writing*, em 1954. "Que é o Teatro" teve também originalmente a forma de uma conferência, apresentada na Universidade de Virgínia e em outras instituições; uma grande parte dêsse ensaio saiu em *The New Republic*. (Dos três ensaios que acabo de mencionar, os dois primeiros foram publicados de nôvo no meu livro *The Dramatic Event*, em 1954, e o terceiro no meu livro *What Is Theatre?*, em 1956.) "Ibsen, numa Visão Pessoal" foi deixado na sua forma original: a de uma breve palestra proferida no auditório da Universidade de Oslo por ocasião de uma "Semana Ibseniana" promovida para celebrar o 50º aniversário da morte do dramaturgo, em 1956. Logo depois, o trabalho foi publicado na revista norueguesa *Edda*; a sua segunda parte saiu em *The Columbia University Forum*, no inverno de 1957. "Os Prós e Contras do Teatro Político" foi escrito durante o inverno de 1959-60, sendo originalmente concebido como uma palestra proferida no Carnegie Institute of Technology em Pittsburgh,

e como um estudo submetido ao Congresso pela Liberdade Cultural em Berlim; uma parte foi mais tarde publicada em *The Kenyon Review*, sob o título "The Political Theatre Reconsidered", e outra parte em *The Columbia University Forum*, sob o título "The Classic Theatre in Modern Life". "Carta a um Candidato a Autor Teatral" começou como uma palestra dirigida aos dramaturgos e candidatos a dramaturgos do New Dramatists Committee em Nova York, tendo depois sido reescrito para publicação em *Playboy*, em dezembro de 1960. "O Teatro Engajado" foi uma das *Ullman Memorial Lectures* na Brandeis University, e foi publicado pela primeira vez em *Commentary*, em dezembro de 1966, sendo transcrito aqui graças a uma permissão especial da Brandeis University. Finalmente, êsse ensaio integrará um volume no qual estarão reunidas as *Ullman Lectures*. O trabalho em questão foi objeto de uma discussão nas páginas de *Commentary*, em março de 1967.

Uma vez que todos os sete ensaios foram escritos atendendo a pedidos, alguém poderá dizer que devo todo êste livro à iniciativa de terceiros. É indiscutível que êsses terceiros extraíram de mim — felizmente ou infelizmente — muitas coisas que sem a sua iniciativa eu não teria escrito, e talvez nem sequer pensado. Como nada é mais agradável para um ser humano do que sentir que alguém precisa dêle, nada é mais agradável para um estudioso do que um estudo feito para atender a uma encomenda. Saber que alguém está interessado, saber que existe um público ávido de nos ouvir, por menor e mais especializado que êle seja, é sempre uma sensação tranqüilizadora; e em tempos de uma tensão incomum, essa sensação se torna necessária para sobreviver.

E. B.

Primavera de 1967